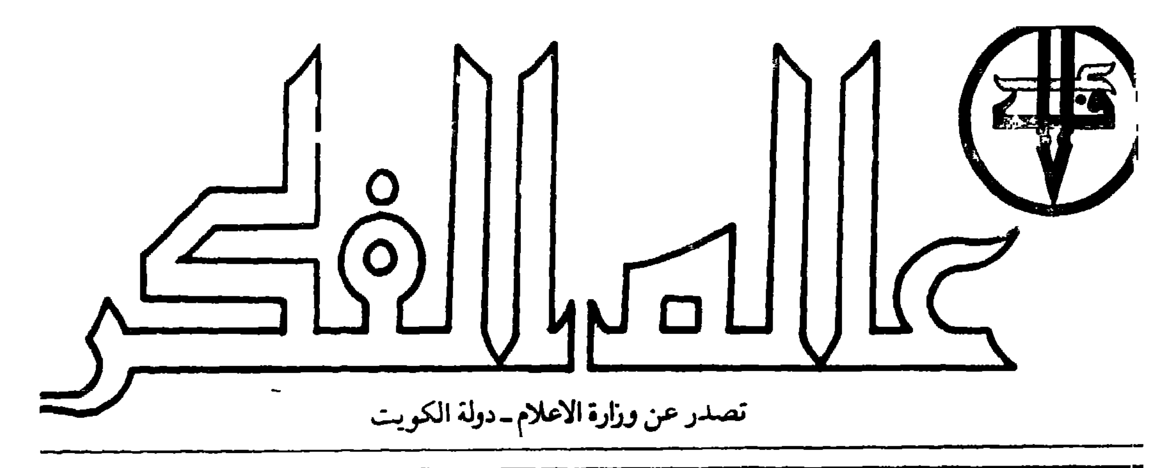

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

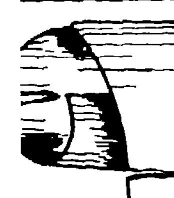






تصدر عن وزارة الاعلام ـ دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون ، العدد الثالث ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٢



آفاق نقدية

- مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي.

  د. أحمد العشري

- عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية.

  د. عبدالكريم حسن

- مستويات شعر الغزل عند العقاد.

  د. أحمد درويش

- تجليات الأصالة في الشعر الحديث.

  د. عبده بدوي

- فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ.

  د. عزت قرني





تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم التنظيرية والتطبيقية

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية

أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره

ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة

د) تقدم المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات اليها تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

* تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرون مستلة من البحث المنشور

** الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الاعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

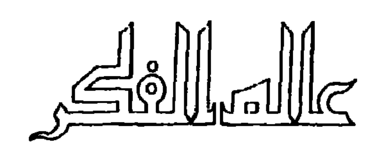


تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير ـ فبراير ـ مارس

١٩٩٣ م



مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الحادي والعشرون   العدد الثالث

يناير ـ فبراير ـ مارس

١٩٩٣

عدد «آفاق نقدية»

آفاق نقدية

مناقشات

شخصيات وآراء

مطالعات

صدر حديثا

اقرأ في العدد القادم

تيارات روائية

١ ـ رحلة الى الأبدية — د. هاني الراهب

٢ ـ مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي — د. أبو طيب عبدالعالي

٣ ـ تيار الواقعية في الرواية — د. عبدالله بن عتو

٤ ـ الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية — د. علي عبدالرؤوف

تقديم

بقلم رئيس التحرير

تعود « مجلة عالم الفكر » مرة أخرى الى الساحة الثقافية لتشارك في اثراء الفكر والثقافة العربية ، بعد توقف قسرى فرض عليها من الخارج أولا ثم من الداخل لاحقا ، أما عوامل الخارج فقد تمثلت بالعدوان العراقى الغادر الذي عمد الى تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وآلياتها الثقافية ، وهويتها الوطنية ، ظانا ، وباخيبة ما ظن ، أن بامكانه أن يطمس الكويت وهويتها الثقافية الى الأبد ، لكن ارادة الله ، قبل أى شىء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدى ، ومؤازرة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا نواجه تحديا مريرا ، وصراعا نفسيا هائلا للخروج من الدائرة المغلقة التى فرضها علينا الاحتلال ، لنحافظ على هويتنا الثقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافي الذي أقامته المجلة مع قرائها زهاء ، اكثر من عشرين عاما دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء العددان الأول والثانى ، من المجلد الحادى والعشرين ، المطبوعان في القاهرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحديا لهذا التوقف ، ومحاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسيرة . لكن الكارثة التى حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المثقفين الى العدوان ضد بلد خدم القضايا العربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل مخططات التنمية الثقافية في دولة الكويت ، وتأتى في مقدمتها مخططات وزارة الاعلام في هذا الشأن ، ولذا كان التوقف الاختيارى محاولة لفهم وتقييم جميع مخرجات الثقافة على ضوء الاحباط الذي أصابنا من بعض المثقفين العرب الذين راحوا يهللون للمعتدى ، ويشدون من أزره ، بل مضوا أكثر من ذلك حين عمدوا الى تأليب البسطاء من العرب على أهل الخليج ، واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتوالى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التى يعيشون فى ظلها هى مكمن الداء ، وسر البلاء ، والا فأين مردودات المشاريع الاقتصادية التى أقامتها دول الخليج فى بلادهم على مدى سنوات طوال ، سؤال كان الأولى أن يوجهوه الى أنظمة بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء فى أن عددا غير قليل من المثقفين العرب ، وبخاصة أولئك الذين وقفوا مع الطاغية ، يتحملون جزءا كبيرا من جراء الكارثة التى حلت بالعرب بعد الثانى من أغسطس عام ١٩٩٢ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع ومخططات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك بانهيار المشروع القومى للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، اللذين كانا حلما وهاجسا لكل عربي شريف . لقد أرجعنا الغزو الغادر عشرات السنين الى الوراء ، فضلا عن زرع بذور الشقاق بين أبناء الأمة الواحدة ، واذكاء روح الأحقاد والأضغان بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا وبقوميتنا ، وبما تملكه هذه الأمة من طاقات وامكانات هائلة يجعلنا اكثر إيمانا

بالمستقبل ، ويدفعنا الى تحدى الصعاب والكوارث التى يفتعلها خوارج هذه الأمة .

نعود الى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رهاننا وقدرنا الذى لا مناص منه ، نعود لنواصل ما انقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربي وصياغته في اطار القيم العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة في مجال النقد التطبيقي التي تشتد الحاجة اليه في خضم التنظيرات النقدية المختلفة التى تستمد جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربى ، فضلا عن صعوبة متابعتها نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتطبيقها على النصوص العربية ، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات فى هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة الى حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقريبة الى حد كبير من اهتمامات المثقف العربي بوجه عام ، وأول الدراسات فى هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى « مسرح بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي » ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسية ، الأول يتمثل فى السمات التى يتسم بها المسرح البرختى ، والتى ترجع في تكوينها الى الظروف الحضارية ، والعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ، واستفادته من النقاد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتماماته الفكرية المتزايدة بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التى تمثل حجر الزاوية في مسرحه الملحمى السياسى . وفى هذا السياق التاريخى يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية بين المسرح الأرسطى والمسرح الملحمى البريختى ليؤكد على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون على وجود نقاط اتفاق واختلاف بين المسرحين على الرغم من أن بعضهم ينفى أى لقاء بين المسرحين ، غير أن الكاتب ينحاز الى الرأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحين المسرح الدرامى الأرسطى ، والمسرح الملحمى البريختى ، ثم يعزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحين ، وهى فى هذا الجانب لا تضيف شيئا جديدا ، فموضوع المقارنة بين طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أو غير مباشر طائفة من النقاد الاجانب والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر فى دراسته « ارسطو وبرشت » ، وعبدالرحمن بدوى في مقدمة ترجمته لمسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وعبدالغفار مكاوى فى مقدمة ترجمته لمسرحية « القاعدة والاستثناء » وأحمد عثمان في « قناع البريختية » .

ويتمثل البعد الثانى فى هذه الدراسة ، فى اهتمام المسرحيين العرب بالمسرح البريختى ، ويعود ذلك ، كما يؤكد الكاتب ، الى الظروف الصعبة التى كان يمر بها الوطن العربي في الستينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربي ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة الى الاشتراكية ، مما دفع الى الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى ، الذى يحث الجمهور على المشاركة في قضاياه المصيرية ، واتخاذ المواقف بغية التغيير . غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختى . الذى يعمد الى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى ليست جـديدة على المشاهد العربي ، فقد تجدها في المسـامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك . وربما يكون ذلك صحيحا الى حـد ما من ناحية الشكل . وقـد أكد هذا المفهوم بـريخت نفسه حيث يرى آن هناك قـرابة بينه وبين المسرح الأسيوى القديم فيما يتعلق
ببعض الشخصيات. ولكن فكرة كسـر الايهام فى مسرح بريخت ليست هـدفا فى حد ذاتها ولكنها وسيلة الى مخاطبة العقل ، ودفعة الى ممارسة التفكير النقدى فيما يتعلق بالحياة والمجتمع ، الى جانب ما يطرحه هذا المسرح من قضايا أخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهى تختلف فى طـرحها عما ألفـه المشاهـد العربى فى مسرح السـامر أو مسرح السيرك . وهـذا يؤكـد ما نقلـه الكاتب عن تمارا كـونيتسفيا من آن المسرحيين العرب لم يفهموا من مسرح بـريخت، فى أول الأمر من بين جميع الشخصيات ، الا الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ، ويستعرض آفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثر.

ويشير الكاتب بعد ذلك الى عدد وافر من الكتـاب المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختى ووجدوا فيه متنفسا واسعا لأفكارهم ، ومعتقداتهم السياسية ، اما بالترجمة المباشرة لأعمال بـريخت نفسه ، أو بـالتأليف على نهج بريخت ذاتـه ، ثم يطرح الكـاتب تساؤلا مهما عما اذا كـان المسرح البريختى يصلح لنا فى عالمنا العربى لنـوليه هذا الاهتمام ، رغم التباين الحضارى بيننا وبين مجتمع بريخت . لكن الكـاتب لا يقدم اجـابة مباشرة.وانما يعمـد الى تحليل ثلاثـة نماذج مسرحية عـربية تمثل الاتجاه البريختى ــ وهى البعـد الثالث فى الـدراسة ــ تحدد من خـلالها الاجابـة عن التساؤل المطروح ، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفـا لماذا عمد الى اختيار هذه المسرحيات الثلاث بـالذات للتحليل على الـرغم من كثـرة المسرحيات التـى تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هـذا الجانب التحليلى من الـدراسـة هو الأهم والأكثـر اضـاءة فى الـدراسـة كلها . لكن يبقى هنـاك تسـاؤل آخـر، بعد انطفـاء وهج الاتجاه البريختى ، وانحـدار المد الاشتراكى فى وطننـا العربى ، وهـو: هل حقق هذا الاتجاه التغيير المطلوب فى نمطية التفكير العربى ، أو دفعه الى احداث التغيير فى طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحيـاة ؟ وربما يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربى الى المحيط الذى انبثقت منه البريختية ذاتها بعد سقوط سور برلين واتحاد المانيا ، وانهيار الاتحاد السوفييتى ، وتفكك أوربا الشرقية ؟سؤال نترك اجابته لفطنة القارىء المثقف العربى .

وتواجهنا فى هذا الملف أيضا دراسة د . عبدالكريم حسن "عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل" " فى ضـوء العلاماتيـة البنيوية " ، وعلى الرغم من أن الـدراسات البنيويـة قد انحسر ظلها فى الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ النقد الأدبى فى الغرب ، غير أن أنصـارهـا فى الوطن العـربى يتحمسـون لها بعـد موتها ويصرون على تطبيقـاتها كما نـادى بها أصحـابها على الـرغم من أنها تحتـاج الى تعـديـلات كثيرة حتى يمكن لها أن تتـلاءم مع بعض النصوص العربية ، ومهما يكن من أمـر فاننا أمام محاولة لفهم اقصوصة عربيـة على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غريماس . وتنطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من العمق يجعلها

حديرة بالدراسة والتحليل . وعلى الرغم من أن الكاتب يطرح ابتداء امكانات تحليل هذه القصة ، تحليلا موضوعيا ، أو نفسيا ، أو ماركسيا أو وجوديا ، لما تنطوى عليه من اغراءات ممكنة ، فى هذا المجال ، فإنه يؤثر عليها جميعا فرضية غريماس التى يقدم شرحا لها فى مطلع الدراسة .

وتبدو المفاهيم والعلاقات التى وضعها غريماس لتفسير الأقصوصة وتبناها الكاتب مثيرة لما تقود اليه من ابداعات تطبيقية خصبة ، غير أنه يبدو أن " التصويرة " أو الاسكيمة - Schema التى وصفها غريماس يعتورها نوع من القصور الذى يفقدها فى بعض المواقف قدرتها على تمثل بعض الجوانب المهمة فى الأقصوصة ، ولذا نجد الكاتب حين يغوص فى التفاصيل يفتقد الاسكيمة " فى بعض المواقف . ومن ثم يتكىء بصورة غير مباشرة على بعض الأساليب التحليلية التى استبعدها فى المقدمة كالتحليل النفسى والتحليل الوجودى . ومهما يكن من أمر فإن هذه الدراسة تعد مساهمة طيبة فى مجال النقد التطبيقى وتفسير النصوص .

ونلتقى فى الدراسة الثالثة مع د . أحمد درويش فى " مستويات شعر الغزل عند العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تميط اللثام عن جانب قد يكون خفيا ، عند من يؤمنون بخشونة العقاد وجفائه وعدائه للمرأة ، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل فى الادب العربى المعاصر نظرا لغزارة شعر الغزل عنده فى دواوينه الشعرية عبر مراحل حياته المختلفة ، وتدعم الدراسة هذا الافتراض من خلال جدول احصائى ، ورسم بيانى ، يُبيّن الأول نسبة عدد القصائد الغزلية ، فى تسعة دواوين للعقاد ، الى بقية القصائد الأخرى ، مما يشير الى اتساع مساحة القصيدة الغزلية فى شعر العقاد ويكشف الثانى عن نسبة اتساع رقعة الشعر الغزلى بفترات العمر المختلفة ، حيث تتأكد بالتالى مقولة ، ان العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصرين ، هذا اذا أخذ بالاعتبار المقياس الكمى فى اقرار هذه النتيجة ثم تخطو الدراسة خطوة أخرى نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث فى مستويات شعر الغزل عند العقاد ، آخذة فى الاعتبار ، أن الشاعر صاحب تصور نقدى فى فن الشعر ، مما يعطى مجالا خصبا للمقارنة بين التصور النظرى ، والممارسة الابداعية ، ولذا تصبح آراء العقاد النظرية فى الدعوة الى " الذاتية " فى الشعر ، وموقفه من اللغة الشعرية والتعبير بالصورة ، وتصوره الفلسفى لمناحى الجمال فى الطبيعة ، منطلقات لقياس المستويات الفنية لشعره الغزلى ، حيث تشير النماذج التحليلية المختارة الى وجود فوارق ومستويات فى بناء القصيدة ، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحا فى هذه الدراسة . وتحترس الدراسة لنفسها ابتداء من أن حجم المادة يمثل عائقا يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة ، ولذا تكتفى بالاستقراء الناقص كقياس مقبول فى الدراسات المعاصرة .

وربما يكون هذا مقبولا في الدراسات الاستكشافية الأولية ، أو حين لا تتوافر للكاتب ، المادة المراد دراستها بشكل كاف ، أو حين تكون الممارسة الابداعية ككل في طور التشكل المستمر ، لكن الأمر مع العقاد مختلف ، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الابداعية انتهت بموته .

أما بحث الدكتور عبده بدوي «تجليات الاصالة في الشعر الحديث» فإنه ينطلق بنا الى جذور الاصالة العربية في رحلة تاريخية نقدية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهلي والاحتجاج بالشعر وثنائية «القدامة» «والحداثة» والموازنات بين الشعراء، والسرقات الادبية، وانطفاء بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد، ثم انعطافه الى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداثة» «والأصالة» «والكلاسيكية الجديدة»، ودعوة بعض المحدثين الى الانفصال عن الماضي، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افلاسه، ودعوتهم إلى لغة مسلولة من براثن الاستعمال، الى آخر ما هو مطروح في الساحة الثقافية، مما قد يتجاوز ما ذكره الدكتور عبده في هذا الشأن.

ولعل حب الدكتور عبده للتراث، واحتماءه به من طوفان الغثاثة، واللجاجة جعله يغوص في لجته باحثا عن اللآليء التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة، معززة بنماذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، لتؤكد أن في التراث جذورا لو أحسن تعهدها لنمت وآتت أكلها. ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداثة، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما نعرف من شعره، غير انه باختصار يريد حداثة حقة، لا صرعة فجة، حداثة تقف على أرض صلبة، تنطلق منها الى التجديد برحابة واقتدار.

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة، أن الدكتور عبده يطلق مصطلح «الحداثة» في مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي، وأحسب أن هذا المصطلح لم يعرفه القدامى، ولم يستعملوه، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد، أو حتى أشار اليه. غير أن ذلك لا يعني أن جذر الكلمة، وبعض مشتقاتها، لم يكن معروفا لهم.

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها الدكتور عبده رؤيته في «تجليات الأصالة» أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث، غير أنه لم يتوقف عندها محللا أو موازنا بين الأصول والفروع، ليقيم الحجة على تواصل الحديث بالقديم، وانما ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارىء وذكائه.

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني «فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ» حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، وضمنها كتابه «نجيب محفوظ يتذكر». وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمثل سيرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر، ساهم في اغناء الثقافة العربية، بابداعاته الروائية المتميزة، وتجاوز نطاقه العربي الى آفاق عالمية توجت بحصوله على «جائزة نوبل للآداب». ويظهر أن هذه السيرة قد حازت على اعجاب الأستاذ نجيب محفوظ، واغنته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية لذا نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب، ونقلها صاحب هذه الدراسة في مقدمته: «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية،

لما يحوية من حقائق جوهرية وأساسيـة في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعَدُّ ركنا من سيرتي الذاتية».

ولا مراء في أن عبـارة نجيب محفوظ هذه تـدل بصورة قاطعـة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستـاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل . هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوفـا وناقدا متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملا ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الابداع الفني، باعتباره، على حد قولـه، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خـاصة لما تنطوي عليه من عدة أمـور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة ، كما يـرويها فنان آخـر له ابداعـاته الـروائية، وثـانيهما أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثهما أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، اذ لم يكن الهدف هـو الحديث عن الابداع . ومهما يكن مـن شيء فان الـدكتور عـزت القـرني يعيد قـراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقـوال نجيب محفوظ في الابداع وسيلة تطبيقية لوضع تصـور فلسفي لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعـا في الاعتبار أنه بـازاء فنان واع، يملك زمام القـدرة على التنظير، وصاحب حس ومعـرفة فلسفيـة، لذلك فـان الدكتـور القرني يأخذنا الى عوالم رحبة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الابداع ذاتها ، مرورا بمراحل التكوين والأسرة، والخبرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان ، ومصادر الانتـاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعمليـة الابداعية، وانتهاء بمـرحلة ما بعـد الانتاج. والحق أن تفسيرات الـدكتور القـرني ، الفلسفية والسلـوكية لهذه السيرة ، كـانت تلتقي أحيانا في خطوط متـوازية، وفي بعض الأحايين في خطوط متداخلة مما كـان له أبعد الأثر في اضاءة بعض المواقف الغامضة في السيرة.

أمـا مناقشـة العدد فهي لصيقـة بموضـوع الملف، وتدور حـول اعادة النظـر في موضـوع المؤثـرات الأجنبية في القصـة العـربيـة الحديثة، وعلى الـرغم من أهميـة الموضوع فـانـه ليس من السهولةبمكان ، نظرا لامتـداد الرقعة الزمانية للقصة من جهة، وتنوع المناخـات الثقافية العربية التي نمت فيها هـذه القصة من جهة أخـرى، يضاف الى ذلك كله غياب المذكـرات الشخصية لكتاب القصة، وافتقاد النقاد الجادين المتابعين لحركـة النمو والتطور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلـدان العرب شرقـا وغربا. ويحاول الأستـاذ عبد اللـه أبو هيف القـاء ضوء على أعمال بعض الدارسين للمـؤثرات الأجنبية في القصـة العربية، ومنـاقشتها على ضوء المسـار التاريخي للقصة، والتحولات التي طرأت على المجتمع العربي، واستجابة الكتاب لهذا التحول، والصراع بين التبعية، والتمسك بالتراث ، واشكالية الواقع والتنظير، والثـلاثية الجدلية، الكاتب والناقد والقارىء . . الخ والمناقشـة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات، والاشكـاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا، تكون اجاباته غير حاسمة.

وأخيرا، بقيت كلمة وفاء وتقديـر وتحية نزجيها الى الرواد الذين أرسوا قـواعد هذه المجلة، وعملـوا كل ما في وسعهم طـوال السنـوات الماضية على اخـراجهـا بصورة تليق بمجلـة تخاطب

الفكر، وتعمل على اثراء جوانبه المختلفة، نذكـر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيد الشعر والأدب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرهـا الأول الأستاذ الـدكتور أحمد أبـو زيد، وخلفـه الأستاذ الـدكتور أسـامة الخولي، وأخيرا الدكتورة نورية الرومي.

د. عبدالله المهنا

[آفاق نقدية]

[الابحاث]

مسرح برتولد بريخت

بين

النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحمد العشري

ولد أويجن برتولت فريدريش بريشت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برتولت بريشت، وينطق اسمه الشائع في العربية برتولد بريخت، لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد مماته، جعلت منه أحد رجال المسرح الكبار في العالم، له دوره وموقفه من الانسان، كما أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثرا خطيراً في إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، وأن يضع أمامه عالما موضوعيا واضحا، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهوفي مسرحه الجديد «انما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما ذاتها بقدر، اهتمامها بأن يكون أداة للعرض والبيان» [١]، ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدفه ودوره الاجتماعي، «ان بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات» [٢] ومن هنا وجب على مسرحه كما سنرى فيما بعد، أن يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتمام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، اذ يهتم «بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون «البناء العلوي الايديولوجي» [٣] لاعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والمسرح إذن لابد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في الممثل معلما، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح، ويتوقع منهم جميعا أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، «لم يجد في متناول يده إلا الفن لكي يدافع عنهم» [٤] رابطا بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركا أن ذلك قابل للتغيير، لكن اهتداءه إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التعاطف في الواقع إنما نبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها» [٥]، فهو كفنان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه «حزب» [٦]، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، «إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات» [٧]، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركسي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خلال مسرحه،

«وإذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل العصابات في أوبرا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع الحرب، في مسرحية، الأم شجاعه، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كذلك قتل واغتصاب، »[11] ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال، ويصمه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

> إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استغلال الطبيعه سوى عدد قليل وهم يفيدون لانهم يستغلون البشر أيضا.. ومن ثم يصبح، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل، رقيا لأقلية. ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة. وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات إلى السماء في رعب من اختراعات (العلم)[9] القاتلة[10].

لقدأعطى صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بريخت اتجاها جديدا، ووفقا لوجهة النظر الماركسية، فانه قد، «وحد بين الفاشية والرأسمالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة[11]، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرقت كتبه في الحريق المشهور الذي ألقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ومفكر الماني، والتهمتها النيران أمام الجماهير المتجمعة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يمل بريخت في مهاجمة الرأسمالية التي تزيد استثماراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب المانيا ثمنها في حربين عالميتين لعينتين، ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أوروين بيسكاتور وبرتولد بريخت، استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الاولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الايطالية، النازية الالمانية) «فقد تجاوزمسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أحيانا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه»[12]، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الاداة العنيفة المنفذة «لسيطرة المال»[13] على مناحى الحياة الانسانية، وبما أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواحد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيع القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

> إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين اللذين يمارسهما الإنسان ضد الانسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحا بتعبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان، يبدو لكثير من الناس، وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة

مثلا. إنهم يعتبرون الإنسان، وكأنه حقل أو مزرعة أبقار،
كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالنسبة لعدد كبير من الناس
كالهزات الأرضية [١٤]

إن بريخت كماركسي، يرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال، ويروح ضحيتها الإنسان، المسلوب الارادة أيام السلم وأيام الحرب، وعليه فهو مقتنع، «بأن المجتمع قائم على المنفعة الذاتية العقلية، ويؤمن بأن استخدام العقل بطريقة أقل أنانية» [١٥]، سيجعل الإنسان أفضل مما هو، والعالم خيرا مما هو عليه، ولذلك فإن كتابات بريشت النظرية، تتفائل بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية، لكنه كثيرا «مايتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطفة، وضد التفاؤل السهل، فالسفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاؤل» [١٦]، فهو لايخاطب الشعور، بل «يخاطب العقل» [١٧] لأن من واجبه أن يعلم هذا العقل، ويدفعه إلى الحركة والتغيير بدلا من أن يثير الشعور. فلقد بدأ المسرح يعلم، على حد قول بريخت إذ يرى:

إن البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية
والأسره والدين، والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة،
أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحى، ويقوم
الكورس باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها،
وتعرض الأفلام السينمائية أحداثا من كافة أنحاء العالم،
وتقدم اللافتات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى
المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد.
والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا. وقدم المسرح
أناسا يعرفون ماذا يفعلون، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون.
وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة ـ ذلك من الفلاسفة
الذين لا يرغبون في تفسير العالم فحسب، بل يرغبون في
تغييره ـــ لهذا السبب أخذ المسرح يفلسف، لهذا السبب
أخذ يعلم. [١٨]

وفي الشكل المسرحي الجديد، يدخل بريخت، مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى فلسفة أخلاقية جديدة، مستوحاة من " الفكر السياسي الماركسي " [١٩]، لا دفاعا عن الأخلاقيات، بل دفاعا عن المظلومين " وهذان أمران تختلفان تماما لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم، ويرى مثل هؤلاء الأخلاقين أن الناس موجودون من أجل الأخلاق، وليست الأخلاق هى التى توجد من أجل الناس " [٢٠]

وفي هذه المرحلة يبحث بريخث عن صياغة فكرية فنية (أدبية مسرحية) للمسرح التعليمى، " ليقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحى، حيث تأخذ الصياغة شكل المناقشات، تربطها بعض الأغاني الشعبية " [٢١]، لأن بريشت عندما يعالج قصة ما، فإنه

يقدمهـا ، بشكل يثير في المتلقى أسئلة عما يحدث في مجتمعة ، في علاقـاتة السياسية والاقتصـاية والطبقية ، وكيف أنه كمشاهد ، قد وصل إلى حالـة من عدم القدرة على الفعل ، أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته ، ونظريا يأمـل بريشت أنه ، عند هذا الحد الذى يسأل فيه المتفرج هذه الاسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدى في حياته اليومية ، ويكون من شأن هـذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنـه من القيام بعمل سياسي في محاولـة منه للتغلب على شرور هـذا المجتمع والعمل على " تغييره " [٢٢] نحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي ، كما يرى بريخت ، " لأن الفن اذا كان فنا غير سياسي ، فيعنى أنه لابد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة " [٢٣].

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحـو الأفضل في صالح الجماهير العـاملة ، " ويمكن للعالم المعاصر، أن ينعكس في المسرح ، ولكن فقط عندمـا يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغيير " [٢٤]، بشرط أن يكون " التغيير في تـركيب المجتمع لصالح الطبقات المحـرومة " [٢٥]، والتى تـرفض أن توضـع في قالب أو نمـوذج ، لان التقـولب يمنع التطور ويحـدث الاغتراب ، والذى يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسمالي وترى منى أبوسنه أنه :

> من الجدير بـالملاحظة أن تناول بـريشت لمفهوم الاغتراب ، واستخـدامه لهذا اللفظ عنـد تحليل الظـواهر الاجتماعيـة ـ السياسية ، هو بـدون شك نتيجة تأثره بماركس . إن اختيار بـــريشت لمقــولـة الاغتراب ، واستخــدامـــه لها كتكتيك مسرحي ، يرجع إلى تصوره ، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبنـاء الداخلي للشخصيـة وللمجتمع في القـرن العشرين [٢٦].

فالمواطن في المجتمع الـرأسمالي في القرن العشرين ، لا يحدد مسـار انتاجـه ، بل إنه مغترب عما ينتجه ، ويتحول إلى تـرس في تكنولوجيا العصر، لأنه مفصول عما ينتجـه ، لصالح صاحب العمل الرأسمالي ، وفي حـالة تحكم السلعة ، يتحكم الانتاج في المجتمع ، وتصبح الأشيـاء أقوى من الانسـان ، لأنها تسيطر عليـه بدلا من أن يسيطـر هو عليهـا " ففي ظل هذا الأسلـوب من الانتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معاديـة تسحق كيانه بدلا من أن تؤكده " [٢٧] ولذلك عمل النظام الرأسمالي من أجل ذلك علياغتراب الانسان عن منتجاتـه وعن نشاطه ، الذي من خلاله ينتج هذه المنتجات ، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو " دور مسرح بريخت السياسى " [٢٨]، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب ، معنى ذلك أن فصل الإنسـان عن التـاريخ يحدث اغترابا تـاريخيـا ولكن لا يشعر

الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه، فإنه ملزم "بتحرير التاريخ من الاغتراب بمعنى إحداث تغيير فى مجرى التاريخ، وهذا يتم، بأن يدخل الإنسان فى تحديد مسار التاريخ، يتحرك به، ومعه وفيه "[٢٩]، فثمة معرفه تاريخية، يقدمها، بريخت لمشاهديه من خلال مسرحه السياسى، خصوصا فى مرحلة مسرحياته التعليمية، تتمثل فى اغتراب الإنسان فى ظل النظام الرأسمالى، وهذه المعرفة التى يؤكد عليها بريخت، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاغتراب عن طريق تنمية الوعى لدى المشاهد، بالمشكلة المطروحة أمامه، وحثه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا "عقليا" [٣٠] للفعل، بعد أن يكون المشاهد قد أدرك، عن طريق العرض المسرحى التعليمى، نتائج أسلوب الانتاج فى المجتمع الرأسمالى، وفى العلاقات الاجتماعية فى ظل هذا النظام، ولكن كيف عالج، بريخت التاريخ ؟ . . . تقول منى أبوسنة :

> إن معالجة برشت للتاريخ مستمدة من (الماديه التاريخية) [٣١] التى تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسان وأن التاريخ هو تطور الوعى من الاغتراب إلى تحرر الإنسان من الاغتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتبر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو مجرد فترات متلاحقة على شكل مد وجزر، أو أنماط متكرره أو من صنع قوى غيبية . أن التاريخ، بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفى الواقع الحاضر، مغترب نتيجة ظروف الانتاج فى ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل . أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاغتراب كتكنيك Verfremdung والتاريخية Historierung كأحد الوسائل الأساسية فى مسرحة الملحمى، فى مستوى واحد . إن معالجة السلوك الإنسانى والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى، تأريخ الدراما أو وضعها فى مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التى يتبعها برشت فى مسرحة، لكى يلغى الفجوة التي أحدثت الاغتراب بين النشاطين، منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب [٣٢].

ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مسئولا عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته فى كل شىء فى واقعه ومجتمعه، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، "وإن كان القدر عند بريخت فى معظم أعماله قدرا اقتصاديا" [٣٣]، تحدده " الإرادة الواعية" [٣٤]حتى يستطيع تغيير العالم، بعد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، ليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومثابرة ووعى، "وتحافظ مسرحيات بريخت دائما على نغمة من التعقل السار، الحذر المرح، ولا يلح بريخت بوعظه الا نادرا " [٣٥]، فيتخذ موقفا محددا ويدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظرة بشكل غير مفروض على الملتقى، بواسطة تمثل المشاهد عن طريق الوعى لأسباب اغترابه، بممارسة تفكيره النقدى فى الواقع ومن ثم يعمل على تغييره، ويحقق حاله من عدم الاغتراب، من خلال الوعى بالاغتراب، ومن خلال الوعى بالظروف المحيطة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا والسعى إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كما ورد فى عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع ان المطلوب هو تغييره " [٣٦]ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسى التعليمى على محاولة فضح الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأفضل الأ ننسى أبدا أن الملحمية والتغريب، يمثلان بحثا عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحى، وليس رفضا سطحيا للوهم الخادع للمسرح الأرسطى، وألا يسقط فى بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذى يحول المشاهد إلى كائن سلبى، بل أكثر سلبية، من مشاهد المسرح ذى الاتجاه الأرسطى والمطلوب إدانته عند بريخت.

لكن ما تعريف مصطلح ملحمى، وأصله التاريخى ومفهومه ؟

يرى الدكتور إبراهيم حماده أن بريخت :

> قد استعار هذا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التقليدى القائم على قواعد غالبا أرسطية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامى لتدلل على اللقطات القصصية المسرحة ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعى العريض بدلا من مشكلات الأفراد. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب فى المتفرج المقولية، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامى التقليدى، بل تعتمد على السرد واللقطات اللامتماسكة ومطالبة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التى تدلى بها (الشخوص) على الخشبة [٣٧]

ولكن الدكتور حماده، لم يحدد تاريخياً اطلاق هذا المصطلح، دراما ملحمية، بينما يرى الدكتور أحمد عثمان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح، دراما ملحمية واتخذت " عنوانا جانبيا " لها، هى مسرحية الفونس باكية الإعلام، والتى عرضت عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال برلين، فهى إذن أول مسرحية ملحمية ماركسية فى التاريخ، وهى تعالج محاكمة المتمردين فى شيكاغو فى عام ١٩٨٩ " [٣٩].

ولقد درج الدارسون على تسمية المسرح البريختى بالمسرح الملحمى، والملحمة فى أصلها شعر درامى مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخوص " والملحمة هي الواقعة العظيمة فى الفتنة " [٤٠] والمسرح الملحمى ليس جديدا كل الجده كما يقرر بريخت نفسه حيث يقول:

> إن المسرح الملحمى ليس جديدا من ناحية الشكل، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسيوى القديم فيما يختص بمرضه للشخصيات، وباهتماماته الفنية. كما أن مسرحيات (الغموض) فى القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كذلك للمسرح الإسبانى الكلاسيكى والمسرح المسيحى، وقد كانت هذه الاشكال المسرحية تلائم ميولا خاصة فى ذلك الوقت، تلك التى انتهت بانتهائه [٤١].

والمسرح الملحمى السياسى عند بريخت له دور فعال فى إيقاظ وعى المشاهد وحكمه النقدى، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والدهشة لما ير اه " [٤٢]، ويثير فيه إراده التغيير الثورى للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يعيش فيها، ويراها أمامه فى العرض المسرحى الملحمى السياسى فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفا.

ومن بين التجديدات (الشكلية) [٤٣] فى المسرح الملحمى، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحى بآرائه الخاصة فى الاوضاع التى يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسى مثلا أو الوضع الاجتماعى أو الاقتصادى أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التى تهم المتلقى، تماما مثلما يستخدم الروائى طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارىء، للفعل وللشخصية، وبريخت ينتهز هذه الفرصة الى أقصى حد مستخدما وسائل الرد للتأثير فى عقل المتفرج " [٤٤]، وتنويره مهما كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحى الملحمى السياسى " [٤٥] يخاطب السواد الأعظم من جماهيره بقصد استفزازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكنكى معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة فى مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة وحلها حلا أفضل. حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة " [٤٦]، والمسرح الملحمى قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية عن

طريق التعليق على الحدث، فيمكن للمشاهد بوعيه العقلي النقدي أن يرى التناقضات ويسعى لتغييرها.

لقد هاجم الكثيرون من النقاد المسرح الملحمي موجهين إليه تهمه أنه مسرح أخلاقي إلى درجة كبيرة، لكن بريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأخلاقية لاتحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي، فليست غاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف إلى الدراسة " (٤٧)

ومؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية " فكل شيء يتوقف على (الحدوته) القصة، فهي قلب العرض المسرحي " (٤٨)، ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بأدائه الكورس والرواة، وبإعداد الأغاني وما يقوله الممثلون " (٤٩)وأن يحدث تسلسلا في أجزاء القصة، " كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر، وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمسرحية داخل المسرحية، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي " (٥٠)، وعلى هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث، أو حوادث مروية بدون تقيد مصطنع بالزمان أو المكان، " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا " (٥١) وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحياتي الخارجي، ومتابعة الراوي، الذي " يقوم مقام المنلوج، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات (٥٢)وله تأثيرات مكانية منظورة، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن له موقفا من الأحداث، وهو يعلق عليها، " فبالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملتزم ومتجاوب معها داخليا " (٥٣)فالراوي يروي علينا الاحداث بينما الشخصية تؤدي دورها صامتة، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشا وهي تنجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هربت أمه وتركته، تحت رحمة الثوار وجروشا تؤدي هذا أداء صامتا بينما المغني يغني في ضمير الغائب، الزمن الماضي "(٥٤)

فالرأي بمثابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أي فرصة للاندماج.

وربما يكون من الخطأ استخدام لفظة (البطل) بالنسبة لمسرح بريخت، ذلك لأن فكرة البطل، غير موجودة عند بريخت، إنما الموجود هو شخصيات أو نماذج من الحياة، لأن معنى وجود بطل في مسرح بريخت، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت، وبذلك لا تستطيع أن تحقق ذاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع، وكي تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالا، وعليه فإن بريخت "لم يجعل الناس أصغر مما هم، ولم يضخم الشخصيات المسرحية بل وضعها على مبعدة "(٥٥)، وإن الظروف الخارجية دائمة التغيير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدل

بالتـالي، وعليه يمكن القول «إن الإنســان في حالة تغيير مستمـرة في مسرح بريخت»[٥٦] ولأن علاقات الإنتـاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعمليـة تاريخية»[٥٧] يكون في حـاجة لإعـادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

> ليس على الإنســان أن يبقـى كما هـو الآن، كما لا يجب أن ننظـر إليه كما هـو عليه الآن، بل كما يمكن أن يصير إليـه أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن هـذا لا يعني أن أضع نفسي مكانـه، بل أن أضع نفسي في مـواجهتـه حتى يمكن أن يمثلنـا جميعـا. ولهذا يجب على المسرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غريبا[٥٨].

لقد تحول الإنسان في مسرح بـريخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقـات الاجتماعية، فهو لا يهتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعـة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تحول وتغير مستمرين»[٥٩]، فإن ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويرى جورج لـوكاتش أن «شخصيات بريخت كانت في يوم ما بـوقا لوجهات النظر السياسيـة وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حيـة تصارع الضمير والعالم المحيـط بها»[٦٠]، فقد أحالت تعليمية بريخت السيـاسية أن تقدم كلاما على السنة البشر، «ولا يصـــور هــؤلاء البشر أنفسهم»[٦١] لأنه حـاول أن يفرض منهجـا ثقافيـا على المتفرج فتحـولت شخصيـاته إلى مجرد أبـواق لصوت المؤلف وأفكـاره السيـاسية ومع ذلك لم يحاول بـريخت، رسم صـورة «البطل إيجابي في مسرحـه»[٦٢] إنما جنح لعرض عـدد كبير، من العاهـرات، والمحتالين ورجـــال العصـابـــات، والملاك والنـازيين، والجميع ضحيــة مجتمع قـــاس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيـات بريخت طيبـة وارادية ومسرحه مسرح تتصـارع فيه الطبقـات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بـؤس البؤساء والغالبية العظمى من الملاك القدامى، «ورغم أن شخصيات مسـرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا»[٦٣]، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب نماذج بأهم الأعمال الملحميـة مثل **أوبرا القروش الثلاثـة**، **والمرأة الطيبة من ستشوان**، **ودائرة الطباشير القوقـازية**، **والاستثناء والقاعـدة**، **والأم شجاعة**، **وحياة جـاليليو**، وفي هـــذه الأعمال تتبلور ملامـح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمـة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منهما خصائصه التي ينفرد بها دون الآخر، «حتى إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض»[٦٤].

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الـدرامي، لا يتدخل بنفسه بل يترك شخوصه تتحدث وحـدها وفق ظـروفها وعـلاقتهـا مع غيرها من الشخصيـات، والا تحول العمل الفني إلى عمل مسطح يغلب عليه جميعه صوت المؤلف، «فالحق أن الشـاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا»[٦٥].

ويبدو غريبا ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير الدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتابة المسرح كفن مرئي يتطلب أن يبتعد الكاتب ويترك شخوصه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لو طرحت وجهة نظره التي يدعو لها الكاتب، لا يستثنى في ذلك المسرح الملحمي أو الأرسطي.

ولكن للمقارنة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأرسطي، نجد أن الفارق الأساسي بينهما يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة حضورا تاما في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي.

أما عن الفرق بين المسرحين في البناء، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهما للجمهور في رأي بريخت حيث يقول:

> إن الفارق الأساسي بينهما فارق في البناء، وقد عالجت قوانينهما في فرعين مختلفين من فروع الاستاطيقا وهذا الفارق في البناء إنما يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم العمل إلى الجمهور - من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب - أما فيما عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الدرامية[٦٦].

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كما طرحنا سابقا، ولكن أيضا ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الدراما الارسطوية، محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية (محصلة مجتمع)»[٦٧].

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه، فالدراما اليونانية كانت أيضا تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان ممثلا للمجتمع الأثيني تتوافر فيه بعض الصفات الخاصة ليتثنى له مصارعة الآلهة، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهاميا بدرجة كافية لانه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية، قد يعرفها المشاهد مسبقا، وعليه فهو مسرح يتمتع بمرونة كبيرة. بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأرسطي مع البطل التراجيدي يقود إلى شفقة قد تكون سلبية»[٦٨]، لكن بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المعروض، ومحاولة تصحيحه، ومنع اغترابه بدلا من وضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها بالبعض وضرورية، والاثنان يشترطان حتمية تتابع في تأليف الأحداث. ولقد اتفق الاثنان تماما حيث أن ارسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المأساة»[٦٩] «بريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه»[٧٠] كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت.

ولكن رغم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطبعا نقاط اختلاف كثيرة، إلا أن الدكتور عبدالغفار مكاوي يرفض تماما أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريخت حيث «إن مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمسرح التقليدي او يقارن به»[71] على الرغم من أن العديد من النقاد أقر بأن الملحمية قديمة، وجذورها ممتدة لدرجة أننا من الممكن أن نكشف بعض الجوانب الملحمية في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

> وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتتنبأ بما سيحدث بعد انتهائها ولكنهما على كل حال يتميزان تميزا واضحا في أن أحدهما يدور بكليته في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرا كله
>
> . . . .
>
> والشاعر المحلمي، والشاعر المسرحي يخضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة، اهمها قانون الوحدة وقانون التطور. . وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما إليه نفس الدوافع[72].

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كما أكد دارسو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطي والملحمي.

إن بريخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو، بل دخل في تناقض مع «الرأسمالية»[73]، لأن المضمون كما هو معروف يفرض شكله، وبما أن مسرح بريخت مسرح سياسي، فإنه بالضرورة سيفرز شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي، كما أن مسرح بريخت كما يؤكد ليس ضده أرسطو، بل «لا أرسطي»[74]، بمعنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي، تمثل تغييرا في مستوى الاهمية والتركيز على أشياء دون أخرى، لدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمية، على مسرحه الجديد «المسرح اللارسطي»[75]، ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعة»[76] حتى لو كان مسرحا سياسيا ملحميا، يقول بريخت:

> ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي، لاستحال أن يقوم

المسرح بـدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحـا، كـذلك
المسرح التعليمي، وطالما هومسرح جيد، فهو مسل(٧٧).

معنى هذا أن بـريخت، في أعماله المسرحية، وكذلك في كتـاباته النظريـة ـ أدرك أن أعماله تبعث المتعة، «وأن المتعة لا تتعارض مع الفن»(٧٨)، وإذا كان المسرح اللاملحمي، يبعث أيضا على المتعة، فإنه يتفق مع بـريخت ومسرحه الملحمي السياسي في أن كليهما يبعث على المتعة. وأن كان بريخت في مسرحه يهتم بالتعليم أكثر، لحرصـه على طرح القضايا ومناقشتها، واتخاذ موقف تجاهها. ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المفهوم الذي يجعل من المسرح، مكانا يتخلص فيه الجمهور من انفعالاتـه التي قد تدفعه ـ لولا ذلك ـ إلى المطـالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في العصر الحديث «لسنا في حاجـة لأن نشارك الملوك والأمراء نهايـاتهم المأساوية»(٧٩)، فنحـن في عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظـروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رمـوزها في طبقات اجتماعية أخرى»(٨٠) وهـذا ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السياسي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفـاق ودللنا عليها، بين بريخت فى مسرحه الملحمى التعليمى، وبين أرسطـو فى مسرحـه الـدرامى، نـرى أنـه من الـواجب طـرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الآتى) ـ (١١١)(الشهيرة والذى كرركثيرا) ـ يوضح ذلك:

المسرح الدرامى (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١ ـ يجرى الأحداث	يروى الأحداث
٢ ـ يشرك المتفرج فى الحدث المسرحى	يجعل المتفرج مجرد مشاهد
٣ ـ يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته	يوقظ فاعليته
٤ ـ يثير فى نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتخاذ موقف
٥ ـ تجربـة حية، أى ينقل للمشـاهد تجارب وخبرات	صوره للعالم
٦ ـ المتفرج يجذب إلى شىء ما	المتفرج يوضع فى مواجهه شىء ما
٧ ـ يوحى للمتفرج بأمثلة	حجه عقليه
٨ ـ يحافظ على المشاعر	يدفع بالمشاعر
٩ ـ المتفرج يعيش فى قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات	المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها
١٠ ـ الإنسان غير قابل للتغيير	الإنسان قابل للتغيير، وبيده أن يغير الأشياء
١١ ـ التوتر مرتبط بالنتيجة	التوتر مرتبط بمجرى الأحداث
١٢ ـ يفترظ أن الإنسان كائن معروف مقدما	الإنسان موضوع بحث

المسرح الدرامى (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١٣ ـ كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤ ـ نمو	تركيب (مونتاج)
١٥ ـ الأحداث تتقدم فى خط مستقيم	الأحداث تجرى فى خطوطمنحنية
١٦ ـ حتمية التطور	قفزات مفاجئه
١٧ ـ الإنسان شىء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ ـ التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعى يحدد الوجود
١٩ ـ يعتمد على الشعور	يعتمد على العقل

ويمكن أن نضيف إلى ماسبق، أن نتيجة العرض المسرحى يحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمى السياسى فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويمنع الاغتراب.

ومما هو جدير بالذكر، أن الحديث عن بريخت وتحليله تحليلاً أدبيا نقديا، وحده، سيقود حتما إلى استنتاج غير مدعوم بسند، لأن تحليل بريخت حقيقة، لابد وأن يستند إلى العرض المسرحى " لأن أغراضه الكامله، لاتتضح إلابعد أن يعيد، بريخت، تنقيح المسرحية، فى ضوء تجارب العرض، ولايمكن قبل ذلك أن يعتبر عملا كاملا أو منتهيا " (٨٢) فالعرض المسرحى الملحمى عند بريخت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكريةوالاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح والدراسه، ومحاوله فضح العيوب فى التركيب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، مستهدفا الدعوة إلى التغيير، ومنع الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه، عندما دعا إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية، " طلب التطبيق أولا، أى العروض المسرحيه أولا، وليس على الدراما وحدها، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بان مسرحه أكثر بساطة وسذاجة مما يصوره بعض المعلقين والنقادوالمتحذلقين " (٨٣).

فالتحليلات النقدية الأدبية، لاتستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفنى، وهذا لايعنى أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولايعنى هذا مؤاخذه النقاد، ودارسى بريخت، بل فقط إقرار للحقيقة، وهى أنه لايمكن ادراك العمل الدرامى، بكامل خصائصه، اعتمادا على النقد الأدبى وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف فى طريقه تكنيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، " لأنه من الخطير، كما يقال، اتباع تكنيك بريخت نفسه فى اخراج مسرحياته " (٨٤).

ولايستطيع أحد أن يدرك بوعى مايريده بريخت من مسرحه، " أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، مالم يدخل من التعديلات مايتلائم مع الظروف المتجدده، فهو بذلك يطبق نصائح بريخت نفسه ". (٨٥)، لأنه يكتب مسرحا ملحمياسلسا، لكنه بوصفه مخرجا، فإنه يستخدم

العناوين واللافتـات والآليات وكثيرا من التعقيدات، "كما لو كانت تصرفاته العمليه، تدحض نظريته، وفنه ينقض انتقاده" (٨٦) ويعترف بريخت بذلك فيقول

إن الإنجازات التكنيكية وحدها مكنت المسرح من إدماج عناصر السردفى العرض الدرامى، فإمكانيات العرض، والأفلام، والسهوله المتزايدة فى تغيير المناظر بواسطة الآلات جعلت المسرح مجهزا تجهيزا آليا كاملا "(٨٧)

ويمكن القول، إن بريشت وجد فى السنوات الأخيرة قبل موته أن مفهوم المسرح الملحمى "(٨٨)، ويعترف بريخت نفسه بأن المسرح الملحمى نشأ وفق ظروف خاصه، ولفترات قصيرة، "فلم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمى التعليمى إلافى أماكن قليلة، ولفترات قصيرة، "وقد وضعت الفاشية فى برلين حدا عنيفا لتطور هذا المسرح "(٨٩)

ولقد كان بريخت نفسه، فى بعض الأحيان ضحيةأهدافه النظرية، "كما وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحى المتصنع، الذى كان لابد لعقله المتوقد أن يرفضه "(٩٠) فهو فى فنه المسرحى الملحمى، يرجع كثيرا استخدام حيل التغريب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت فى أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردى والذاتى، ومجالا طيبا لإبراز نبوغه فى فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أريك بنتلى حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، يتطرف إلى مدى يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن بد من الحكم على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته" (٩١)

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع العناصر، المسرحية التى، قد تخدع العين وتثير الترقب فى النفس ـ وهذا ماحدث عندما عرضت دائرة الطباشيرالقوقازية فى مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الخادمة، بل قلل من خطرها" ثم هو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف، ويميز الشخصية، وانما احتفظ بالموازنه، بينهما عن طريق تعمد أبعادهما الواحد عن الآخر "(٩٢) وأيضا يؤكد بريخت على أنه" يوجد بالتأكيد، الدرامى فى الأعمال الملحمية، والملحمى، فى الأعمال الدرامية "(٩٣)، فلا بد من الإبقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المشاهد فى مكانه، ومن ثم فإن المسأله ترجع إلى نسبية هذا الوهم. فالإيهام الملحمى، هو الإيهام بأنه ليس هناك إيهام، لان التخلى عن الإيهام مطلقا معناه التخلى عن الفن أيضا بشكل مطلق. حتى أن معظم المعجبين بكتابه بريخت المسرحية لابد لهم " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته فى الفتره الاخيره اى قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيدة كارار وحياة جاليليو ـ تقدم الدليل على عودة جزئية إلى الجماليات الارسطيه التى كان يزدريها "(٩٤).

ويعد المسرح التعليمى مرحله "انتقاليه" (٩٥) اضطر بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقى فى المانيا وتصاعد الخطر النازى ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانيه إلى

جانب هتلـر، ومن الطبيعى أن يزداد الصراع الفكـرئ حده تبعا لـذلك، " واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الآلـه المسرحية فى الإنتـاج المسرحى، اى ان الكاتب والمخـرج موضـوعان فى خدمه هذه الآله والتى كانت فى أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان " (٩٦)، ويعترف بريخت بضروره الآله فى مسرحة واستفادته من التطور العلمى التكنولوجى رغم " أن الفن والعلم يعملان بطـريقتين مختلفتين، فلا بـد من الاعتراف بأنى لاأستطيع ان أمـارس عملى كفنان دون استخدام بعض العلوم " . (٩٧) ولكن الحال لم يستمـر، فقد وقف أصحـاب المسارح الكبرى فى المانيا إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم فى وجهة الكتاب التقدميين ومن بينهم بريخت مما اضطـره إلى أن يتجـه " تخلصـا من سيطرة الآلـه المسرحيـة الى المسرح العمالى ومسرح الهواه الـذى تعاظم شأنه، مما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحى جديد يناسب الظروف الموضوعيه الناشئه " (٩٨). ويظن الباحث أننا إذا لم نرجع ظهور المسرح التعليمى الانتقالى إلى هذه الظروف قد نقع فى أخطاء كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعيـة الطبقة العاملة ضـد خطر النازى " بشرع الاغتراب الـذى يعانـون منه والنـاتج عن أسلوب الإنتـاج فى النظام الـرأسمالى، وفى العلاقـات الاجتماعيه فى ظل هذا النظام " (٩٩) ويقول الدكتورابراهيم حماده :

> إذا ما سلمنا بأن المسرحية او آى جنس آدبى آحر يمكن أن يتضمن من الناحيـة السياسيـة او الاخلاقية أو الـدينية أو الفلسفية • • إلخ • فكـرة او عظة آو ممهـوما أو مـوقفا أو عاطفـه او حقيقة أو حـادثة شخصية • • الـخ، فإنه يجوز القـول بأن مؤلفهـا معلم أوهـداف، ولقـد تعرض مفهـوم (غانيـة الادب) والدرامـا ضمنيا لمحـادلات حاميـة خلال قـرون طـويلـه هل يستهـدف الأدب التعليم؟ أم الإقنـاع لذاته؟ أم هما معا؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ (١٠٠).

ويـرى الباحـث آن معظم المسرحيـات حتى الأرسطيـة بها بصورهـة مباشرة أو غير مبـاشرة جانبا تعليميا . ويمكن القول إن المسرح اليونانى يحمل جانبا تعليميا واضحا من خلال الدرس الذى يتعلمـه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يمحقـه النظام، كما أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنـا وتنبيه أفكارنا «فهذا أيضا الشاعر المسرحي الالماني بـريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صـورة جديدة» (١٠١)، ويؤكد الكاتب المسرحي رومان رولان على رسـالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب «فلنعلمـه النظر إلى الأشيـاء بوضـوح والحكم عليهـا وعلى نفسه وعلى النـاس» (١٠٢)، وسيكون المسرح مصـدرا لتعليم الذين يسيئـون التوجيه كما قال براهما «سيكون هـذا المسرح مصدر تعاليم للجميع يقوي الـذكاء ويشير إلى طريق القانـون والمجد والحياة الطويلـة والنعمة» (١٠٣). ويفرق لوركا بين التعليم والتثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلا «فان لي الوسع في تثقيف الجمهور

ـ ولاحظ أني أقول الجمهور لا الشعب ، فمن الممكن تعليمه» [104]، لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغناء لا معنى لـه إلا إذا كـان له دور محدد كما هي الحال عند بـريخت حيث ينقل الغناء التفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم» [105]

ولا يجد بـريخت غضاضـة في كـون المسرح معلما ومسليـا في آن واحـد لأن «التنـافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة» [106].

يقول بريخت :

> لقـــد شرع المسرح في أن يكــــون معلما . وأصبح البترول والتضخم الاقتصــادي والحرب والصراعـات الاجتماعيـة والعائلية والدين والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فسرت مجمـوعات كورالية الأشيـاء الغريبة على المتفـرج كما عـرضت أفـلامـاً عن الأحـداث العـالميـة واستعملت الفـوانيس السحريـة في عـرض الاحصائيـات فبينما تتقـدم (الخلفيـات) تتعـرض العلاقـات الإنسـانيـة لعمليـة النقـد . فنشـاهـد العــلاقـة الخاطئـة والعـلاقـة الصحيحة ، كما نشاهـد الإنسان الذي يعرف مـا يفعله و الآخـر الـذي لا يعــرف . لقــد أصبح المسرح من شأن الفـلاسفـة الـذين لا يحاولـون تفسير العـالم فحسب ، بل أولئك الـذين يـرغبــون أيضـا في تغييره . أي أنـه سـوف تفلسف الأشيـاء على المسرح [107]، وبتعبير آخـر سـوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقـد فـرضت الظـروف وجـود المسرح التعليمي ، ولا يمكننـا إنكـار القصـد لـلاستعمال المحسوب لتأثيرات التغريب إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهـور والممثلين» [108] وبين الممثلين والجمهـور معتمدة على «أقصى حـد من البساطـة والفقر في الأدوات» [109].

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو «علاقة الفرد بالجماعة» [110] ويبرز هذا عن طـريق إبراز الاغتراب بأنـواعه ، فيحدث التعليم لـدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاغتراب .

ويرتبط عادة مفهوم التغريب بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريخت ، ومفهوم التغريب عند بريخت هو «جعل المألوف غريبا» [111]، ويعرفه الدكتور ابراهيم حماد فيقول :

> الصـورة المغـربـة هي عبـارة عن عـرض لشيء أو مـوقف مألوف لنـا في إطار من القـول أو الفعل يظهر غريبـا . إنه

القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء تتعود على رؤيته أو سماع شيء تعودا تماما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك ، وبأنه سيكون كذلك . ولكن عندما يقوم الينا شيء جديد نعتقد بأنه ليس حتميا . وعلى هذا قد نقبله ونقتنع به وقد نرفضه وننبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي ، ومن ثم يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا لشيء إلا لأننا تعودنا عليه وآمنا بصحته [١١٣].

ومن هنا يمكن أن نعيد النظر في الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فتعمل فيها العقل ، ونعمل على تغييرها بعد أن نكون قد وصلنا إلى لحظة الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الوعي والتفهم . ويرى الدكتور أحمد عثمان أن :

بريخت قد رادف بين «التغريب» Verfremdung وبين التلحيم Episierung وكأنهما لفظان متطابقان تماما . ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل Zeigen ، بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السبورة هكذا يفعل الممثل الملحمي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها توالو كما يلي : Verfremdungseffekt واختصارا V - Effekt - وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت بنفسه على المدوره والرءوس المدببة قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الالمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية :

eutrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

depaysement, estrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت ، هو أن أيا منها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة [١١٤].

وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التغريب لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، وبعضهم قال إنها ، «ترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها يحاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن «المسرح الحديث» (١١٥)، يجب أن يحمل الناس على التفكير والا يحركهم عاطفيا» (١١٦).

أما جون ويللت فيرى أن بريخت قد استفاد «من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى لموسكو عام ١٩٣٥ ، والتي شاهد خلالها الممثل الصيني مي ـ لان ـ فانج وهو يمثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة» (١١٧).

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأدائها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقظة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال هذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتثنى لنا «الحكم» (١١٨)، والإدراك. وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالاشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من الشرق ، «وصحيح أن بزيشت انجذب إلى مسرحيات النو اليابانية والدراما الصينية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل الغريب وانه كان مثل ـ ييتس ـ يستخدم وسائل تقليدية مثل الاقنعة والايماء والرقص والاشارات» (١١٩)، عامدا الى اعادة البساطة والسذاجة اللتين افتقدهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رغبته في التغريب وصولا إلى يقظة المتلقي ، اذن فالتبرير الذي دفع بريخت الى التجديد والتطوير لتكنيك الاغتراب هو المضمون ، وهوالذي دفعه إلى اعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السياسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كما هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله

فليس معنى التغريب هو مجرد كسر حاجز الإيهام ـ رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهاية ـ وهو ليس يعنى إبعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل ، «وأظن انه من الاجدى أن يضحي بهذا الايهام اذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة» (١٢٠).

إن نظرية بريخت في مفهومه للتغريب لا تقوم فقط على النفي ، كما ترى منى أبو سنه ، حيث تقول :

> إنها تتضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديالكتيك وهي نفي النفي ، وبذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة واحدة ، فالخطوة الأولى هي تقديم ما هو مألوف بشكل

> يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط جعل الظاهـرة تبدو غريبـة وإنها تقديمها من خـلال رؤية محددة تقود إلى تغيير الواقع (١٢١).

وذلك من خلال توليـد حالة استهزائية لما لـدى المشاهد ، لأنه يزحزح المشاهد ويبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المسرحي المختلفة ، يقول بريخت :

> فلنـدع إذن كل شقيقات الـدراما من فنـون لا لكي نخلق عملا فنيا متكاملا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضيع ، بل لكي تخدم ـ مع الدرامـا ـ وظيفتها الأساسيـة بطرقها المختلفـة ، وتتلخص علاقـاتها مع بعضهـا البعض في أن تؤدي إلى التبعيد المتبادل (١٢٢).

ولكن ربما يؤدي تداخل عناصر العـرض المسرحي إلى إيجاد مزيج مختلط فوق المنصة ، من المشـاهد الصغيرة والحكـايـات والأشعار والأغـاني ، ومن هنـا تكـون الخاصية المميـزة للمسرح الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، «فمن الممكن لكمية الأحداث الكثيرة التى تقدم في متنوعات من الأساليب الـدرامية والغنائية والسرديـة على حد قول جون جـاستر « من الممكن لها أن تبعثر الأثر الدرامي» (١٢٣). لكن الباحث يختلف مع جون جاسنـر ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى أهميـة القصـة وتسلسلهـا في المسرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبعثـر) ، الـذي أشار إاليه جاسنـر بالإضافةإلى أن هذة العوامل نفسها والتي يسميها جـاسنر (بالمبعثرة) هى من شأنها أن تجعل المتلقي في حالة يقظة عقلية كـاملة . وإن لجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج إن عزل المشاهـد عن المسرح دائما يهدف وفق نظرية التغريب الى مساعدتـه على ممارسة «التفكير النقـدي الإيجابي» (١٢٤)ومحاولـة العثور على الاجـابـة عن الاسئلـة التي يطـرحها العـرض المحلي السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكـل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل ما تقدمه المسرحية من حقـائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليـا منها ، فالهدف سياسي حيث قصد من تحويـل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقينه حيث تصبح المسارح السياسيةأقرب الى منظمات الاعلام (١٢٥)، وذلك من خلال «الصدمة المعرفية»(١٢٦)التي يحدثها العرض السياسي فيعمل المشاهـد على إعادة تـرتيب الأشياء ، وإزالـة ، الاغتراب ، لأن الفكرة المحـورية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب ، والحل : هو إزالة الاغتراب(١٢٧)بأنواعه اقتصاديا، واجتماعيا وتاريخيا . ويمكن القول إن مفهوم التغريب يمثـل مرحلة الذروة في البريختي(١٢٨)ويبقى مفتوحا لمن يريد في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي .

ولنعدد الآن الـوسائل التي استخدمها كـاتب المسرح السياسي الألماني . برتولـد بريخت أن القاعـدة العامة التي يصنعهـا بريخت لمسرحه هي «أن يحل السرد محل الـدراما»(١٢٩)وأن يقوم أحد

الممثلين ليعلن أنه إنما «يقـوم بدور مقـدم العرض المسرحي»[١٣٠]، او المتعهـد به ، أو حتى محركـه الرئيس وهو في ذلك يخدعنـا ، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأسـاسي للعرض ، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسـافة بين العرض المسرحي وأصالة أو أن يحمـل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح[١٣١] بالإضافة إلى اننا في العرض البريختي » نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح ، يظل طول الوقت ، يزود المشـاهد ، بالحقائق اللازمة [١٣٢] حول المواقف المعروضـة على المسرح ، ليختار وليتخـذ موقفـا منها ، ويمكن القول إن كسر الإيهام عـن طريق رواية الاحداث » هو عنصر شديد الحسـاسية في الفن المسرحي إن لم تتسلمها أيد قادرة ، انقلب إلى شيء منفر حقا ، وهـو، تسميع ، الأحداث للمتفرج بطريقـة تجعله ينصرف عنها [١٣٣] ويمكن القمول إن بـريخت ، ، ابتعـد عن التمـديـد في مقـدمـات مسرحيـاتـه على وجـه الخصـوص ، فشخصياتـه لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجـود التفرج . [١٣٤]، ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يـرويها راوٍي او راوية ، لها دورها في مسألة كسر الايهام تماما «كالكلمـة المكتوبة في العناوين »[١٣٥] فكـلاهما متساو في الاهميـة وكثيرا ما استعمل بـريخت الستارة الامـامية كحـائط ، تنعكس عليـه عناوين الفصـول ، كما استخـدم ، في اخراجـه ، الافـلام السينمائية ، والصـور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري ، على ستارة المسرح كمفردات لأحـداث المسرحية الجاري عـرضها ، كما يـلاحظ ان معظم مسرحيـات بريخت تقـاطع احداثهـا الجارية بأغنيات ، أو قصائد «شعـرية » ، من شأنها ، ان تلخص الحدث ، أو تعلق عليه ، أو تتنبأ بـه .

وتعمل الأغنيـة في المسرح الملحمي السيـاسي ، أحيانـا على التطـابق بين المفهوم المجـرد ، والتكنيك ، والاغنيـة تعمل على الـربط بين المستـوى الفلسفي ، والمستـوى الـدرامي لمفهـوم الاغتراب »[١٣٨] ومن الامـور التي تسـاعد على تأكيـد عنصر التغـريب في المسرح الملحمي ، نقل احداثهـا في الزمـان أو المكان ، وهو مـا نطلق عليه تغيير الإبعـاد «الزمـاني والمكاني» حيث يخرج الممثل من دوره ليخبر المشـاهـد ، بحادثـة وقعت في الماضي »[١٣٩] في نفس الوقت الـذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة على خشبـة المسرح ، في أثناء حديث الشخصية ، ولا شك أن السعي إلى التـاريخ لبعثـه من جديـد ، كمادة دراميـة ، يعـد أحـد الطرق التي يستعملهـا بـريخت لتحقيق التغريب «لأنه قد يصعب على المتفرج أن يتذاوب في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى »[١٤٠] فالحدث هنـا يتراجع عن مجرى الـواقع اليومي المألـوف ويظهر لنـا كما لو كـان شيئا غـريبا ، ومن وسائل التغـريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديـث الواحد أكثر من مـرة ، أو التكرار في الشخصية [١٤١] والذي من أثـره يحدث التضخيم ، لأفعال المشـاهد اليـومية ، » كما لـو كانت أحـداثـا تمت بـالفعل ، وكـانت تصـدر عن نـاس في زمن مضى وانتهى »[١٤٢] ويضحك عليه المشاهـد رغم انه يفعلـه كل يوم ، وتحدث الـدهشة والغـرابة ، وهما اول خطـوة عملية لتحـرير المشاهد من أفعاله اليومية التي لايدركها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك في فهـم السيء من خـلال سيء آخر قـد يكون منـاقضا لـه تماما »[١٤٣])وبتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على آنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق «التظاهر بعدم الفهم» (١٤٤) ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي الى نفي النفي . وقد يعمد بريخت في مسرحه إلى أن يفرغ المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله بمعنى دنيوي فمثلا هو يحتفظ بالآلهة ولكن بعد أن يجردها من أسطورتيها وغموضها ، فيقدمها على المسرح في ملابس معاصرة ويتحدثون مثلما الانسان العادي ، وهم خوفهم ، «ان تقديم الالهة بهذه الصورة وهذا الاسلوب الساخر ، هو احد وسائل تكتيك الاعتراب ، والهدف منه ان يرى المتفرج أن مصير الانسان يحدده الانسان ، وليست قوى غيبية ، كما الالهة والتي ترمز للمثالية البرجوازية (١٤٥) وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستعملها المخرج المسرحي المحلي ، هي جميعها «نقطة الانطلاق لتكسيره عوامل الايهام بالواقع» (١٤٦) فمن ناحية الإنارة ، يجب أن تكون مصادر الضوء ، او انتشاره ، مرئية تماما على خشبة المسرح ، والمناءة كلها إضاءة عالية جدا ، حتى في مشاهد الليل ، حتى لا يعطي المشاهدأية فرصةللاستغراق بالإضافة الى ان صالة المشاهدين ، ايضا ، يجب ان تبقى مضاءة ، واذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بذلك ، او وضع «نمر صناعي» (١٤٧) حتى يشعرالمشاهد ، بان ما يراه ، مجرد تمثيل

والديكور المسرحي ، في المسرح المحلي السياسي ، «لا يشرح» مكاتبة الحديث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، في ايجاز الى المكاتبة» (١٤٨) ويجب ان يتم تغيير الديكور امام المشاهدين «اما الاثاث فهو هام دائما ، وذو دلالة ، والملابس معبرة ، واصيلة معا ، والالوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جميلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والنقد (١٤٩) ، في ذهن المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدها ، فيجب إقناع الجمهورلاخداعه ، وتستخدم الاقنعة ، كمحاولة للتغريب ، وتؤدي الموسيقى وظيفة مماثلة ، معتمدة على التناقض بين الانغام ، وخشونة صوت المغنيين ، واستخدامها موسيقى الجاز ، بما فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات خشبية ، وآلات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه المتناقضات هو اضفاء وهج خشن على الظل الذي يكمن بين الخيال والواقع» (١٥٠) كأن نسمع الموسيقى العاصفة في الظروف الناعمة ، والعكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقى المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الايهام ،

أما اسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي ، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، ما هو إلا عارض» (١٥١) ، أو قصاص ، يسرد ويروى علينا أفعال أشخاص آخرين ، في لحظة ما في الزمن الماضي «فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر ، وهو يعيد علينا روايتها» (١٥٢) دون اندماج ، بل يجب أن يأخذ موقعا من الشخصية التي يؤديها ، حتى يتيح فرصة للنقد ، عاملا على ترك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما «مثلما يتوقع ذلك من المشاهدين » (١٥٣) ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه «ليس ضاراأن يعتبر الممثل نفسه هملت ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة المسرح هو هملت» (١٥٤) ، ولا يختلف بريخت عما عمله لتلميذه ، حيث يقول :

> . . . إلا ان هذا لا يعني أن يظل باردا إن كان يلعب أدوارا تحتاج لعاطفة مشبوبة ، كل ما ينبغي عليه هو الا تظل عواطفه في الاعماق هي عواطف الشخصية التي يلعبها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن تترك للجمهور الحرية المطلقة في هذا المجال . . . . وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة ، يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة ، يجب على عضلاته أن تظل مرتخية ، لأن أي لفتة من رأسه مع شد عضلات عنقه ، سوف يؤدي بعين المتفرج بل وبرأسه بطريقة سحرية إلى أن تستدير معه ، . . . . كما يجب على الممثل أن تتحرر طريقته في الأداء الصوتي من (الغناء الكنائسي) ومن تلك الترنيمات، التي تهدهد المتفرج [١٥٥]

ومن هنا وجب على الممثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته تامة ، «بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج» [١٥٦]، ولكي يحدث التباعد المطلوب ، عليه« أن يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم »[١٥٧]، وأن الفعل تم في الزمن الماضي ، ذلك لأن المسرح ، الذي يهدف الى منع المتفرج من «الاندماج»[١٥٧]، لا يسمح للممثل بالاندماج ، فالمشاهد كالممثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلعب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رصدا إيجابيا ، «أن عقل المتفرج ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه»[١٥٩]، فثمة فرق بين الممثل في المسرح البورجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى :

> أن متفرج المسرح الدرامي ، يقول : نعم ، لقد احسست بذلك ، وانا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل ذلك دائما ، أن الام الإنسان تهزني لأنه لا مخرج له . هذا فن عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين . بينما يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن أظن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . هذا لا يصدق ، يجب أن يتوقف ذلك . إن آلام الإنسان تهزني ، لكن هناك مخرجا بكل تأكيد ، هذا فن عظيم إنه غير عادي ، إنني اضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين[١٦٠].

ويؤكد مانفرد مكفرت ، على قول إستاذه بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ، عند مشاهدة

عرض الأم شجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي «ولكننا نريده ان يضحك»[١٦١] على غباتها ، وعندما تعود الأم إلى تجارة الحرب ، هنا نريد من المتفرج أن يبكي على هذا النموذج الانساني»[١٦٢]، فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشيء العام ، يتحول الى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والماشر، يصبح من الاشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل اثارة الدهشة والسخط لدى المشاهد، ويعي قدرته على التغيير ، ويدرك أسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك فيقول :

> ولم يعد هناك ما يسمح للجمهور بأن يستسلم عن طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد (لا تترتب عليه أي نتائج عملية)إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحداث العملية تقريب وإبعاد. فالتغريب مطلوب لجعل الأشياء مفهومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم .[١٦٣]

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المشاهد ، بأن تكون الشخصية فى حالة تغيير كاملة ، ومن خلال تتابع الحركة المسرحية ، توضع الشخصية فى حالة ظروف جديده ، والمطلوب منه أن يعدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستفر ، والذى يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذى وقعت فيه الشحصية ، وهذا هو المشاهد المثالى عند بريخت " ذلك الذى يبدو فى عينيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانيات التى لم تتحقق فى كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني ، إنسان المستقبل اللاطبقى "[١٦٤]، إن بريخت يتوقع من المتفرج أنْ ينظر إلى الماضى والحاضر ، بهدف طرح التاريخ برؤية مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضى ، من أجل معالجة قضايا معاصرة ، وطرح الرؤية المستقبلية . وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحى البريختى ، فى حالة وعى كامل بالتاريخ متنقلا عبر عصوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد فى عصرنا ، لمزود، بحاسة نقدية أكثر وعيا " ولم يعد بمقدوره الاندماج بما فيه الكفاية، نظرا للهوه التى باتت تفصل بين العالم المنقول على المسرح وبين عالم الواقع "[١٦٥]، وعليه فالمشاهد فى المسرح الملحمى يطلب منه أن يدخن، ويبدى اعتراضه، أو سروره، مدركا أن ما يقدم ليس الا مجرد تمثيل فى تمثيل، " أما الرجل الساذج الذى يتردد على المسرح من وقائع فيتوحد بين ما يحدث، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم فى القيام بنشاط فعلي "[١٦٦].

إن بريخت فى معظم مسرحياته، لا يضع حلا، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة، " لكن ما يميزه عن الكتاب الذين يجبذون النهاية المفتوحة، كأسلوب مسرحى، هو أن بريشت يكشف فى مسرحياته عن القوانين المتحكمة فى العلاقات البشرية السيئة، منطلقا من كون أن هذه

القوانين ليست انسانية " (١٦٦)، وبهذا يكشف بريخت عن إمكانية وجود الحل، من منطلق العمل على منع الاغتراب.

ويمكن القول، إن الخبره التغريبية، لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية، أثناء كتابة النص المسرحى الملحمى، فقط، وانما كما سبق، أن طرحنا، هى " محصلة تلك الوسائل جميعها " (١٦٧)من تأليف، وإخراج، وتمثيل، ومشاهدين.

* الاتجاه البريختي فى المسرح العربي.

مما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين، هى الفترة التى شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضا الفتره التى طرح فيها المد الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، وهى أيضا تعد العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى، " فالتيارات المعاصره فى المسرح العربى، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجه والحكواتى، والمسرح الاحتفالى، وغيرها تحمل بعض السمات البريختيه، وتعد صورا للتجاوب العربى مع المد البريختى العالمى (١٦٩)، لأن ظروف عالمنا العربى ـ شائكه ومعقدة ـ متغيره ـ وتستأهل التفكير العقلى، كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الامبريالية العالمية فيهما، والظروف الاقتصادية " ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية " (١٧٠)، ـ أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى، لدعوة الجمهور العربى للمُشاركة فى قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى. ففى فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتى كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصيرية. ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى. فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختى فى الإخراج طلبا ليقظه المشاهد ووعيه بالقضايا التى تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد انه مشارك فى الحدث وأن ما يدور على خشبه المسرح لابد أن يتخذ موقفا منه. فتحول المسرح فى عديد من العروض العربية، والتى سيأتى ذكرها فى حينه، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغير.

لقد عُرضت مسرحية بريخت، الاستثناء والقاعدة، على خشبة المسرح العربى فى مصر أخرجها فاروق الدمرداش، وفى دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك فى عديد من الدول العربيه إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب فى مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها " دائرة الطباشير القوقازيه " (١٧١)، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربى، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التى تهم المشاهد العربى.

ولم يكن حـديدا على المشاهـد العربى ، ذلك النهـج البريختى التغريبى ، الـذى يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى ، " فهذه مسأله نجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت " (١٧٢). ولكن المسرحيين العرب ، لم يدركوا ـ فى البـداية ـ من مسألة كسر الإيهام، إلا أنها تتمثل فقط فى شكل الـراوى الملحمـى الـذى يقطع الحدث ويجعل انتبـاه المشاهد دوما فى حالة يقظة كاملة وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول :

> ولكن المسرحيين التقـدميين العـرب اكتشفـوا فى إبـداع بريخيـت بذرتين ثمينتين الاولى ـ منهجـه فى القريـب . فقد اتضح انه قريـب إلى حدما مـن تقاليد المسرح العربى الذى كان الـذى يطمح دائما لمحو المسـافه بين الممثـل والمتفرج . ولكن هذا المبـدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيـانا فى المراحل الأولى : فلم يـــر مخرجــو ومنظـــرو المسرح من بين جميع الشخصـات ، إاا الراوى الـدى يستعرض أفكـاره وأفعالـه دون احسـاس أو تأثـره والبـدره الثـابيـه الاتجاه السيـاسى طبعا ، وقضايا الساعه التى تطـرحها مسرحياته ، وقد وجد مسرح العالم العربى فيهـا ما كان يبحث عنه لـدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال (١٧٣).

وسر اهتمام المحـرجين العرب ، والتركيـز على شخصية الـراوى ، بقصد كسر الإيهام ، يـرجع إلى تأصل مفهـوم الراوى الشعبى ، فى الـوجدان العربـى ، فلقد كان " الحكـواتى " (١٧٤)، يشمل الاسلوب الملحمى فى تقدم عرضه الفنى للجمهور، ويؤكد على عقله عرسان ذلك ، فيقول :

> الحكـواتى يقـدم الحكـاية وبطـولات الأبطـال وعـلاقتهم بعضهم ببعض ويصـور انفعالات الناس بتلـك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطـار مشوق لقصة مكتوبة شعرا ، ويؤديها الحكواتى عناء اأو تـرتيلا يرافقه لحن بسيط وهـو فى أدائه يكسب المواقف حيـويـة مـلائمـة بمنحـة الكلمات والشخصيات الانفعـال الملائم . وكانـت عمليه القطع ـ الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمه وفى اطار السرد نفسه (١٧٥).

فاستخـدام وسيله الحكواتى كفيلـة بكسر الإيهام المسرحى وجعل المشاهد فى يقظـه دائمه لاستيعاب قضـايا المعروضـة ، بالإضافـة إلى كسر الجدار الرابع الـذي يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من احداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لان " الحكواتى دوما يقوم

بعمل علاقـة " تلامسية " (١٧٦) مع المشاهـد كما أن المشاهد مدعـو للمشاركه " (١٧٧)، وعندما يرافق الجمهور تطـور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الـذى يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظتـه يهدأ فى تحديد موقفه معبرا كما سبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسـانا، " وتصل الأمور فى بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجـه الى تذكيرهم دائما بأن يكـونوا قضـاة أو مراقبين (١٧٨) تماما كما حـدث فى مسرحية سعـد الله ونوس مغـامره رأس المملوك جابـر. التى كان الجمهور فيهـا يشارك فى العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقه جدلية مع " الحكواتي " (١٧٩) أو راوى قصة مغامرة المملوك جابـر، كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا فى حكايته مرة أخـرى. وفى هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد:

> فيى الحلقـة ينـدمج الراوى فى الـدور كما أن الجمهـور من جهته ينـدمج فى الراوى، ولكـن هذا الراوى يضـع لنفسه فواصل معينـة يقف عندها مـرة بعد اخرى، وتتجـد هذه الفواصل، وخلال مطالبـة الجمهور بالصلاة على النبى أو ضب اللعنـة على الشيطـان أو الـدخـول مع الجمهـور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنيه من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشىء الـذى يجعل هـذا اللون من الانـدمـاج قـائما على الوعى بـالواقع كشىء محسـوس وبالحلقـة كفن وكحكاية فالاندماج ـ كتمثيل ـ موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشىء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هـــو الشأن فى الانـدمــاج التطهيرى، فالفواصل هى لحظـات للتأمل، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا فى الوقت، لان الموضوع هـو نحـن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنــا ونحن نملك القدره على، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية (١٨٠).

فالجمهـور في المسرح السياسي الملحمي، لايندمج أنـدماجـا انفعاليـا كامـلا في العرض المسرحي، وإنما يقوم بينه وبين العـرض المسرحي مسافه تتيح له أن يتـأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ مـوقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي الملحمى على مخاطبـة العقل إلى جانب مخاطبه العاطفه. .

وبـالإضـافه إلى طـريقـة الكتـاب المسرحيين العرب في استخـدام الـراوي لكسر الايهام،

استلهموا أيضا معظم وسائل التغريب البريختيه والتي سبق الاشاره اليها، فقط آثر الباحث آن يقف قليلا عند الراوى لارتباطه بجذور عربية دراسية.

ومن أشهر العروض المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي الحديث عن بعضها منفصلا في الجزء الخاص بالتحليل)، مسرحيات **ثوره الزنج ومأساه جيفارا** للفلسطيني معين بسيسو والذي لجأ إلى الابعاد التاريخي ليطرح هموم الواقع العربي المعاصر، ومسرحية **مغامره رأس المملوك جابر والملك هو الملك** للسوري سعد الله ونوس والذي لجأ في الأولى للتاريخ، والثانيه لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة التنكر السلطويه، ثم مسرحية **الخرابة، والمفتاح،** للعراقي يوسف العاني، والذي اهتم في الأولى، بالتشكل الملحمي، وفي الثانية لجأ إلى التراث الشعبي، ومسرحيـة **وطني عكا** للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، ومسرحيـة **الرجل ذو الصندل الكاوتش،** للجزائري كاتب ياسين ومسرحية **لعبة الحب والثورة** لرياض عصمت ومسرحية **ليلة مصرع جيفارا،** لميخائيل رومان، **وبلدى يابلدى** للدكتور رشدي **وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب** لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماعوط، وهي مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضيه، وملحميه في آن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشاره إلى أن هذه التقسيمات قد تكون تعسفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم الى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران،** من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضي والمسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، كذلك مسرحية **الرهائن** للدكتور عبدالعزيز حموده، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الايهام، ايضا يمكن ادراجها تحت مسرح الإسقاط السياسي، ثم مثل مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقه،** لمصطفى الحلاج، ومسرحية **جحا في الخطوط الاماميه،** لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد - مسرحيات مثل مسرحية **سندباد،** لشوقي خميس ومسرحية **الشياطين في القرية، والصارخون في الصحراء** لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية **ثورة صاحب الحمار، وديوان الزنج،** للتونسي عز الدين المدني، **وانتبهوا أيها السادة** لنبيل بدران من مصر.

ومسرحية سرور لإبراهيم بوهندي، والطبول لعيسى الحمر من البحرين. ومسرحية مع الخيل يا عربان لراشد الشمراني من السعودية. (ومسرحية الشيء لشاكر خصباك، وكان ياما كان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل لقاسم محمد والمتنبي لعادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق). (ولمن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعة لعبدالعزيز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصقر الرشود، وتنزيلات، وردوا السلام لمهدي الصايغ، ومسرحية دار - إعداد جماعي لفرقة المسرح العربي - إخراج فؤاد الشطي، وخروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزيز الحداد من الكويت)[١٨١].

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا في عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا

الاهتمام ؟ ـ رغم طابعنا الخاص بنا، والذي يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الالماني، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النماذج التطبيقية الآتية.

* الملامح الملحمية في المسرح العربي.

* نماذج تطبيقية.

(١) البعض يأكلونها والعة لنبيل بدران

المسرحية في فصلين، من مشاهد متتابعة، يربط بينها مقدم البرنامج، الذي يقدم المشاهد، ويعلق عليها، ويشترك في تمثيل بعضها، والممثل في مسرحية البعض يأكلونها، يشترك في أكثر من مشهد، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي، وجمهور المشاهدين. فالمسرحية عبارة عن سلسله من المشاهد التمثيليه القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جمهور النظارة [١٨٢]، ويمكن أن نطلق على هذا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمنتصر فاعل في الحدث الدرامي وليس مجرد راو " [١٨٣].

كتبت المسرحية، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٢ على خشبة مسرح جرداء، تكاد أن تكون خالية تماما من الديكور وتسجل المسرحيه تسجيلا كوميديا، كاريكاتوريا، كل ما يجري في حياتنا العامه على كافة المستويات.

في مسرحية البعض يأكلونها والعة، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو حبكة، فالمشاهد لايربطها سوى خيط واحد هو، مقدم البرنامج، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروى ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطه ومكشوفة فيتحقق بذلك ازالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة، " ويؤدي هذا الاسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم. " [١٨٤]

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بعثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية، في المغرب العربي وفي تونس، مع محاولة الاستناد إلى أعماق ماترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور. [١٨٥]

والمسرحية، سلسلة من اللوحات، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا، نقدا لايفارقه الإخلاص لحظة واحدة، ولاييأس من الإصلاح، وكأن هذه السلبيات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧.

ويشير المؤلف في إرشاداته إلى أنه " ليست هناك حاجه لستار يرفع " لأن الاتصال المباشربين الجمهور، وما يجري فوق هذه المنصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولاحاجة إلى ديكورات مركبة، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أى إبهام بين العرض ـ والصالة، فإن الممثلين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم بعيدا عن المنصة عند انتهاء المشاهد.

ويستخدم العرض حيلة بسكاتورية، تتمثل في شاشة خلفية تعرض عليها بعض الصور والمشاهد في أثناء العرض، وهي ضرورية وأساسية ولايمكن الاستغناء عنها.

ومن وسائل كسر الإيهام في مسرحية البعض يأكلونها والعة، أن يقوم كل ممثل بأداء أكثر من شخصية في العرض، فالممثل الذي يظهر في إحدى اللوحات كمدير أو رئيس مجلس إدارة، هو نفسه الذي يظهر في اللوحات التاليه كمطرب أو عامل أو فلاح. كذلك الممثله التي تلعب دور الفنانه هي نفسها التي تظهر في اللوحات التاليه، كفتاة أو زوجة.

ويبدأ العرض ومقدم البرنامج يخاطب الجمهور، ويطلب منهم ان يضحكوا باي وسيله، فيحكى لهم نكته، ويقلد مهرج السيرك.

مقدم البرنامج : طب تحبوا أمشي على أيديه، ولاألعب
حواجبي تحبوا حد يضربني على قفايا ولا اقلع لك
البنطلون تحبوا تصعدا مونولوجات، ولا تشرفوا السيرك
(يتحرك كالبهلوان ويؤدي بعض حركات لاعب السيرك)
تحبوا تحلو كلمات متقاطعه . . ولاتحبوا الرقص الشرقي
(يشير إلى أحد المتفرجين الاستاذ ده يموت في الرقص
الشرقي، بـايـن في عينيه[١٨٦]

وحتى يتضمن العرض المسرحي انتباه المشاهد ووعيه بما يدور في العرض المسرحي فإنه أحيانا وفي مسرحية البعض يأكلونها والعة يطلب من الجمهور أن يكون على حريته حتى لو اضطر إلى ممارسة التدخين.

مقدم البرنامج : راحتي فيه واحد بيدخن ولوقت في
الصاله مايبه على حريته اول مايبتدى العرض والنور ينطفى
في الصاله يقعد في اخر كرسي ويمد ايده في جيبه ويطلع
سيجاره يدخنها بمزاج وهو بيتفرج[١٨٧]

إن نبيل بدران، في مسرحيته البعض يأكلها والعة، قد وافق بريخت في ترك حرية المشاهد في أن يدخن، في الصاله، ويعلق ويستمر مقدم البرنامج ، في استخدام منهج الحكواتي، والممثل الشامل

مقدم البرنامج : (يخاطب الجمهور) معايا راديو
وتليفزيون . . . معايا امشاط وفلايات ومعايا نفتالين
(يشير الى احد المتفرجين) الاخ اللي في البنوار الخامس
يصحى شويه، ويبقى ينام في بيتهم . . . على فكره أنا
أحب التقليد أقلد أى حاجه، ساعات ابقى كلب .

(يقلـد الكلـب). إحنـا بنمثل . . بنلعب، واهـي ليلـه وتعدى(١٨٨)

إن مقدم البرنامج، في خطابه للمتهور، وإشـارته إلى أحد المتفرجين، وتقليده للحيوانات يؤكـد أنه يلعب، ويـؤكد أن ما يقـدم مجرد تمثيل، وبذلك يتيح مسـافة بين العـرض والجمهور كوسيلة لضمان يقظـه المشاهد، واستعداده لاتخاذ موقف تجاه ما سيعـرض من النماذج السالبة، ونلاحظ في هذا المشهد، أن مقدم البرنامج يروي ويصف، ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافه بين الصاله وما يتم على المسرح، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام.

والتظاهر بالبغاء سمة من سمات شخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأسرته

مقدم البرنامج : يافندم أسرته ماتت من قرون

المدير : مين كتب القصيدة دى

مقدم البرنامج : البحتري يافندم

المدير : أدوله علاوة

مقدم البرنامج : دامات يافندم (١٨٩)

وكأن نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعـه، يفضح جهل المدير المسؤول ـ الذي لا يعلم عما إذا كان البحتري حيا أو ميتا.

واستخدام اللـوحات، إحـدى وسائل التغـريب البريختي، تستخدمهـا مسرحية البعض يأكلونها والعه، ضمانا ليقظة المشاهد، وكسر الايهام.

الأول : لاحـرب بـدون قلم . . . القلـم في يـدى مـدافع
والكلمات طلقات رصـاص. طول مـاقلمي معـايا معـايا
يبقى معـايـا سـلاح . . لن أتخلى من دورى في مـواجهـة
الإمبريالية العالمية الوقحة موقعي هنا في الجبهه الداخلية .
في أى مكان صحرا أن كـان . . . أو بستان بس أمان (١٩٠)

ويمكن القول " إن تغيير المشاهد السريع والإضـاءة الماهرة والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح، والسينما، كلها مـن الخصائص الأساسيـة التي ميزت الصحـف الحيه " (١٩١) كمسرح تحريض. وتستخـدم مسرحيـة البعض يأكلونها والعـه أسلـوب السرد وخطـاب الجمهور تمامـا كالمسرح الملحمي:

الأول : (يبتعد عن مركز التطـوع ويخاطب الجمهور) عند
مسلسل حـرب انها روعـة امبـارح البطل عسكـرى اسمـه
محمـود، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيلي، ودمـر
عشر دبابات. لالا دي غير سباعيه أول امبارح، فرق كبير

بين الاثنين . البطل هناك كان اسمه فتحي . . . والبطل
هنا اسمه محمود . . ومعايا تمثيليه سهرة لسه طازه من نص
ساعه ـ أنا اسرع واحد يكتب من المعركه (١٩٢) .

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اساسا لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تمثيل وهذا في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافة بين الممثل والمتلقى، وتتيح له هذه المسافه أن ـ يفكر فيما هو مطروح، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير.

الخامس : انابقه فنان . . وحساس . . وماقدرش
مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركه . . الفن يدخل المعركه
ليه، الفن للفن مش للمعركه (١٩٣)

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن للفن وليس الفن للمعركة، خصوصا والمتلقى يعيش في حالة حرب حقيقية من جزاء عدوان يونيو سنة ١٩٦٧ ، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقع المطروح الذى يعيشه المتلقى يجعله في حالة يقظه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج المطروح .

ويعتمد وهذا المشهد من مسرحية البعض يأكلونها والعه، الى جانب مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يعتمد على السرد، وتجسيد مايحكيه مقدم البرنامج .

مقدم البرنامج : عادت النجمه الشهيره شوشو من
الأراضي الحجازيه بعد أن أدت فريضة الحج . . وبمجرد
عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوبي) (١٩٤)

وهنا يعتمد المشهد على التضاد، فرغم عودة النجمه الشهيره من الأراضى الحجازية وأدت فريضة الحج، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثوبي) وهذا التناقض من شأنه، أن يتيح مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه .

أما الاعتماد على السرد فيتمثل في تلك الاخبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة .

مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا
أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهه وقد حملت
معها عشرات الهدايا الثمينه لأبنائنا وأشقائنا الواقفين على
خط النار . . (١٩٥)

وقد ساعد السرد، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيه، على تحقيق غايتهما الأساسيه وتتمثل في تنبيه المشاهد، اتخاذ موقف من المعروض ووضح ذلك في مسرحية البعض يأكلونها والعة . ويقطع مقدم البرنامج المشهد، موجها حديثه الى الجمهور، وكأن العرض عرض ارتجالي

مقدم البرنامج : الاستاذ ده ماضحكشى ابدا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو ياامـا مديون . . ياماما
متجوز، ياامـا ناقد، ياامـا بقى أنا مش قادر أضحكم . .
ماتصحكوا بقى ـ انشأ الله يارب اللي مابضحك مـاياخذ
علاوة السنه دى [١٩٦]

وجـديـر بـالإشـاره هنـا إلى أن الممثـل الحكـواتي، يستخـدم وسـائل كتيره لكسر الايهام، "كإدخال متفرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، والخلق حـالة مـوضوع لـدى المشاهد ليشارك في اللعبه التمثيليه بأكبر قدر من التجاوب والانسجام" . [١٩٧]

وإذا كانت مسرحية البعض يأكلـونها والعه، قد اعتمدت أساسا كمسرحية ملحمية على تهيئة التنـاقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندمـا يحادث المرشح جميع البسطاء من العمال والفلاحين، بلغة مغربه عنهم تماما . ومن هنا يجيء التناقض .

المرشح : آخواني العمال، وابنائي الفـلاحين أنايعني آحب
آتكلم ببساطـه ووضوح، آن جماعيـه القياده أمـر لابد من
ضمانـه في مـرحلـة الانطـلاق الثـوري، وان جماعـة . . .
الانبعـاج الانحـداري يجب ان يكـون الركيـزه الاسـاسيـه
والمنطلق الاول، اذ مـا التحم مـع الانحـدار التصـاعـدي
والتـوسع الانكماشي والصعود الهبـوطي مدعيـا بالانفتـاح
الانغلاقي والوضوح والغموض والملحميه
العمارية الموصوله حتما الى طريق الاشتراكيه [١٩٨]

فالتنـاقض هنا فى كلام المرشح، الـذى يبدأ حديثه، بـأنه سيتحدث ببسـاطة، لجمع من البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التى لا معنى لها، ومن خلال التناقض فى الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسـافه بين المرشح، والجمهور، ومن ثم يفكر المشاهد فيما يقال وفيما هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره .

وعندمـا يرفع مقـدم البرنامج سماعة تلفـون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العـامة للرقص اللولبي، لطلب راقصـة، ويكتشف أن جميع الراقصـات محجوزات، لشهر مقـدما، في وقت تعيش فيه مصر والعروبـة، جرح الانتكاسـة، فترد عليه مؤسسـة الرقص اللـولبي، بأن الشعب لايدفع، يكون تعليق مقدم البرنامج، حادا ومباشرا .

مقدم البرنامج . . بتقول ايـه، الشعب ما بيدفعش كثير دا
هو اللي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا أيه [١٩٩]

وهنا يكون مقـدم البرنامج، قد ضمن أن يجذب اهتمام الجمهور معه، وضمن يقظته «فـالعلاقة بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكهما في الوعي الاجتماعي» [٢٠٠]
«لقد أصبحت المشكلـة الاجتماعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحـريض والإثارة ونلتقي مع هؤلاء الـذين يتشدقـون بالشعارات، ويتـاجرون بكل شيء حتى بمعـركة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إذا دعوا للنضال كانوا أول الهاربين من أداء الواجب.
ويحدث التناقض، عندما تظهر على الشاشة الخلفية صور لبعض الممثلات والراقصات وبعض إعلانات الأفلام السينمائية الغربية والمثيرة، في الوقت الذي تعبأ فيه الجهود والطاقات من أجل المعركة، وحيث يدخل أحد الممثلين حاملا لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل المعركة»(٢٠١)

ويقطع مقدم البرنامج المشهد ويخاطب الجمهور.

مقدم البرنامج: (ينظر في ساعته) تحبوا نقه تأخذوا ربع ساعة استراحة(يشير الى المتفرجين) ماين عليك عايز تشرب قهوة بالأمارة قهوة سادة.. والأستاذ ده نفسه يدخن.... على أي حال اتفضلوا استراحة ولع نور الصالة. (٢٠٢)

والفصل الثاني، كما الفصل الأول، يبدأ مقدم البرنامج، في توجيه حديثه إلى المشاهدين.

مقدم البرنامج: أمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هنا، وبالإماره كان بيقزقز لب، والمدام اللي كان معاها عيل بيعيط. . حد ينده لهم من بره، ماحدش ناقص تاني (يفتش الصالة) ماحدش مزوغ - يعني نشتغل نكمل... إيه.. بتبص في الساعة ليه ماتخافش حتلحق المواصلات. عارفك ما انت زي حالاتي من أشهر ركاب الأتوبيس أبوشرطة(٢٠٣)

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوما يقيم علاقة مع جمهور المشاهدين، عامدا إلى كسر أي إيهام، ومتيحا مسافة بين مايقدم من مشاهد، وصالة العرض، حتى يتسنى للمشاهد أن يفكر فيما يطرح أمامه وليتخذ موقفا تجاه المطروح، ومن ثم يعمل على التغيير.

والمسرحية لم تكتف بأن يقوم الممثل بأكثر من دور، بل أيضا أتاحت للمثل أن يقوم مقام قطعة الديكور أو الاكسسوار، معتمدا إلى كسر الإيهام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا.

(يدخل ممثل يحمل لافته مكتوبا عليها محطة أتوبيس - يقف مقدم البرنامج بجوار اللافته - وكأنه ينتظر الاتوبيس، وعلى الشاشة الخلفية تظهر سيارات - منطلقة مزدحمة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي تتوقف، ولكن بدون جدوى) (٢٠٤)

ويسأله مقدم البرنامج

مقدم البرنامج: أمال سيادتك بتشتغل ايه

الممثل : محطه

مقدم البرنامج: سيادتك محطه، أهلا (يصافحه) وانا راكب [٢٠٥]

وكما بدأت المسرحية، بمقدم البرنامج، يكون آخر من يحادث جمهور الصالة هو أيضا.

مقدم البرنامج: ياجماعة احنا آسفين اذ كنا يعني، كان قصدنا شريف والله.. كان قصدنا نسليكم ونضحكم (ينظر في ساعته) ياه دا الساعة بقيت (بذكر الوقت بالضبط) يادوب بقه تروحوا.. نرجو لكم نوما هادئا.. وأحلاما سعيدة.

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والعه، عدة نماذج مرفوضة «يربطها جميعا نمط كلي واحد، يوفر لها أثرا عاما واحدا» [٢٠٦]، تكون المسرحية الملحمية، قد استطاعت فعلا التأثير على جمهور مشاهديها أو قرائها، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتماعية، بغية الرفض والتغيير، فالمسرح السياسي الملحمي «يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليوميه، إيقاظه من سباته، إلا أن النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرد أو ماشاء من تفاعل، يلائم خطته» [٢٠٧]

إن مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد استطاعت أن تثير الكثير من النشاط والغضب والتمرد والتساؤل، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا، للإنسان المصري بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

في الأنظمة التنكرية، تلك القاعدة الجوهرية، اعطني رداء وتاجا، اعطك ملكا

مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحية مكونة من مدخل، وخاتمه وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان المشاهد كما يلي على لافتات مثل «عندما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلبة وغنية بالطاقات الترفيهية»، «والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة»، «الملك يعطي سريره رداءه للمواطن أبي عزة»، «المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا»، وعناوين الفواصل، مثل «حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة»، «محكوم على الرعية ان تعيش الآن متنكره»، «نذكر بأنها لعبة ـ ولنتراهن على النتيجة»... الخ. وهذه اللوحات الأربع عشرة تحددالأحداث وتعلق عليها.

ومن وسائل التغريب في مسرحة الملك هو الملك، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص على تطوره، حتى لايحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد، ولقد استخدم ونوس الفعل الماضي طلبا للتغريب التاريخي وحرصا على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد.

عبيد: في قديم.. قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر.... [٢٠٨]

ولايخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحية تبـدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة، أي الإصرار على أن مايحدث هو حكاية تروى، لنتعلم منها.

عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة.

أبوعزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب

عبيد: الكل جاهز (٢٠٩)

فالمسرحية ماهي إلا لعبـه حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبـة مسرحيا، هو أننا ممثلون وأن ما نقـدمه ليس محاكاة للواقع، وأنها أمثـولة تساعد على فهم بعض مـايجري في الواقع واتخاذ موقف منـه. ومن هنا عمـدت المسرحية إلى كسر الإيهام تمامـا، كسمة من سمات المسرح التعليمي.

إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس، حيث يقول:

الأولى، هي أن الاحـداث والشخصيات تقـدم من وجهة نظـر زاهد وعبيـد بما يمثلانـه، لامِن وجهة نظر محايدة ولو شكليا. وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هـو أنها مع زاهد وعبيـد في جماعه واحـدة، والثاني هـو أنها تؤدي دورا في أمثـولة، من الحيـوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونـات النفسية ووحدة الطبائع، وهي لاتتقمص الدور، بل تشخصه، أمـا الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين. (٢١٠)

ولكي يؤكـد سعد الله ونـوس على ألا يستغرق المشـاهد والممثل في اللعبة، فـان النص يطرح في اكثر من موضع إنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية، ويؤكد زاهد، وعبيد إنهما سيكونان منزويين في هذه الحكاية.

مرة نظهر هنا. ومرة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة (٢١١)

وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة

عرقوب: نحن نلعب

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة (٢١٢)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب، ويقول عرقوب:.

عرقوب: .. تم الملعوب وبدأ الهزل (٢١٣)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص، ومن ثم يعمل على الانتباه.

لقد لجأ سعد اللـه ونوس إلى استخدام فرقـة الإنشاد في مسرجية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشـاهد من الاستغـراق في الحدث، ولقد تكـررت هذه

الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل :

أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم
فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام
البشر في جبينه ، والخير في يمينه
فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما (٢١٤)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبوعزة بلغة تجنح إلى السجع، مثل «أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة على العباد (مغنيا) أنقش الختم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض» (٢١٥)

ولقد كانت لغة عبيد وزاهر رمزا للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي غزة دلالات متصارعة، الى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر

عبيد : في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر. التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي ان نتواقف مع اللحظة المواتية، لانبكر ولانتأخر

وكأن عبيد، يلقن الصالة درسا في أصول التنكر الايجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه.

وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر

السياف : في الحيطة السلامة. ومن الحيطة أن نذكر

عرقوب : كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر

عبيد : مامن ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد : مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا (٢١٦)

محمود : علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه (٢١٧) وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية.

ولكن «هل تعلمت شيئا» (٢١٨)، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار» (٢١٩)

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد.

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإبهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، وعلى سبيل المثال مايلي :

السياف : دعوني أسأل قبل أن أبدأ. أأنا سياف أم جلاد. . .

إني أحمل بلطة لاسيفا [٢٢٠]
عبيد: أما الشاهبندر والشيخ طه، فإنهما يتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى. . .
(الشيخ طه، والشهبندر) معا. . ونحن. . من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط [٢٢١]
الوزير: أنا الوزير بربير الخطير. لاأتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك [٢٢٢]
ميمون: إني ميمون حاجب ايوان الملك ومقصورته [٢٢٣]
عرقوب: وعرقوب بماذا يحلم؟
عرقوب: (مشيرا إلى أبي عزه) هذا معلمي، وأنا خادمه [٢٢٤]
عبيد: أما نحن، فأفضل أن يدرز كل منا شفتيه، ولايبوح بما يجل في خاطره
زاهد: سنبقى متزويين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة [٢٢٥]

وإلى جانب حيله بالتعريف بالشخصيات، في مسرحية سعد الله ونوسي، الملك هو الملك لجأ إلى وسيلة بريختيه أخرى، وهي المشاهد الإيمائية ، فمثلما استخدم بريخت في مسرحية «رجل برجل»، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرايا جيب الى المغفل غالي غاي، ويتحول من مجرد حمال مغفل الى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونوسي في مسرحية الملك هو الملك، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من مغفل إلى ملك. وان كانت الفكرةالأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعدالله ونوسي. إذ إن أبا عزه عند سعد الله ونوسي، لم يتحول باختياره، كما هو حال غالي غاي، كما أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إراديا وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشفط الأشخاص لتقولبهم حسب مقاساتهم. فالرداء لا يلعب عند بريخت الا دورا ثانويا، أما عند سعدالله ونوسي فقد لعب دوراً أساسيا، «البس الرداء فأصبح ملكا، أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكا»[٢٢٦].

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو عزه وأسرته، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار، ويغلب عليها الطابع التعليمي، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل، الا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل للمسرحية، الذي يعتمد على الحدوتة كهيكل أساسي للبناء، كما أن الشخصية لم تلغ، إذ ركز سعدالله ونوسي على جدلية علاقاتها، كمستويات للتنكر.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين: الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب، سيده أبا عزه وحده، ليحضر له الشراب، يبقى أبو عزه وحده. . ويتخيل أنه أصبح ملكا يعذب أعداءه، وهو ما لن يحدث أبدا. عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة. وكأنه مسرح ـ داخل مسرح، يمثل فيه ممثل واحد.

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر، فهو بين الشعب من جهة، وبين السلطة من جهة أخرى أيا ما كانت السلطة، ومهما تغير

الملك، أما زاهد وعبيد، فيقودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعبث بالدمى المعلقة بخيوط، فيهما شهبندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية **الملك هو الملك** بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة ووراءهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك : لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادر الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب ممنوع.

المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع[٢٢٧].

ففي الفترة التي تحتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتمادى السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعدالله ونوسي في مسرحية **الملك هو الملك** ان يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين. ويمكن القول إن الدرس السياسي الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الإفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه، ونقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية **الملك هو الملك**، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونوسي، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق ومكونات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤية العصرية، والتي قدمها ونوسي بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

المهرج : .... الوحشية تابعة
كصغار البيض في الأعماق ولاستئصالها ينبغي تحطيم كل
شيء

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خلال النص المسرحي، على أن نص **المهرج**، نص ملحمي، كتبه الماغوط على غرار أعمال بريخت الملحمية، مستخدما العديد من وسائل التغريب البريختي لكي يمكن المشاهد من ممارسة النقد المثمر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد، مسافة

بينه وبين العمل الفني لإتاحة حالة من الانفصال النقدية الواعية ومن هذه الوسائل، وسيلة التعريف بالشخصية.

قارع الطبل: وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قمر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربة الممثل الأول في الفرقة وينحني للجمهور) اسمه بسرعة وأصبح خلال شهور من المع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة رضعت الفن منذ نعومة أظفارها (تقفز الممثلة الأولى وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحيي الجمهور أما الديكور ورسم الشخصيات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم (يقفز الرسام وهو يحمل سطلا وفرشاه ينحني للجمهور ويبدأ بطلي الممثلين)الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتقل من المدرسة الكلاسيكية الى التعبيرية فالواقعية فالتجريدية، وهكذا إلى أن اصبح أعظم طراش في البلد يتهافت عليه البناؤون في كل مكان[٢٢٨].

لقد قدم لنا قارع الطبل ممثليه وأبطاله ومهندس الديكور، ثم يعرفنا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الاول بشخصية عطيل، فيقول:

قارع الطبل: . . . . (وهو يشير إلى المهرج الذي حمل الجثة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء[٢٢٩].

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة سابينا «التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعترضة على ذاك، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يرونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل[٢٣٠]»، وذلك في مسرحية **نجونا بأعجوبة**.

وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها، ففي الفصل الثالث وأثناء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود، يطرح الماغوط الحوار التالي.

الشرطي: هل أسجل هذا الهراء

المدير : لا . إنه دجال ومنافق

صقر : إنني صقر قريش . . عبدالرحمن الداخل[٢٣١]

ومن بين وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، وسيلة الحديث إلى الصالة، والذي يقوم به قارع الطبل، والذي يلعب في المسرحية دور الراوي «فالدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتعمد إثارة الرد والجواب»[٢٣٢].

قارع الطبل : أيها الـزبـائن الكـرام. أيها الجمهـور الكريم.
ربون : السلام عليكم
قارع الطبل : وعليكم السلام (مستأنفا حطابه) لقد كان المسرح
الربون : صباح الخير
قارع الطبل : صباح النور. أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد ظل المسرح.. واحـد قهـوة لـلأستـاد (مستأنفا) وبدلا من أن يذهب الشعب إلى المسرح، جعلـوا المسرح يـذهب إلى الشعب.. فـإلى حيـوبكم أيها الأخـوة المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن الأصيل الـذي يخدم الشعب... ويسرنـا بهذه المنـاسبة أن نبـدأ بـرنـامجنا هذا اليـوم بواحـد من أعظم كتـاب المسرح في العالم. ألا وهـو شكسبير، وبمسرحيـة من أعظم المسرحيـات في العـالم ألا وهي مسرحيـة عطيـل (تصفيق) وسوف تشـاهدون هذه المسرحية بحلـة جديـدة مشعة وأسلـوب لم يطرق من قبل ابدا...»[٢٣٣]

وفي موضع ثالث يـوجه قارع الطبل حديثه إلى الصـالة بعد أن تقدم الفرقـة الجوالة مشهدا لهارون الرشيد.

قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كنتم مع العدالة والكرم العـربي في أبهى صـوره واروع شكل... ولكن أيها الإخوة المواطنـون. هل استمرت الأمـور على هـذه الحال؟ ابـد أيها االإخوة...»[٢٣٤]

ولم يقتصر دور قارع الطبل على روايـة الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقـديم الشخصيات، بل أيضـا امتـد دوره للتعليق على الاحـداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهـد قتل عطيل لديدمونة بقوله:

قارع الطبل : (مستعلا حماس الجمهور لهذه الفترة من البرنامج وهكذا أيها الأخوة رأيتم أمام أعيكم ما تفعله الغيرة في النفوس، وما تلحقه من ضعف وخدر في الهمم والعرائم. . فبينما كان عطيل. . هذا البطل المغربي الشجاع يستعد للذهاب إلى الحرب والنضال ضد الاستعمار. . . لم يجد أعداء هذه الأمة سوى هذا الأسلوب الرخيص، أسلوب الغيرة لصرفه عن واجبه[٢٢٥].

ولقد استعمل محمد الماغوط في مسرحية المهرج الأغاني، كوسيلة تغريبية من شأنها أن تقطع الحدث، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر.

المهرج : . . . . (تدخل على الفور الممثلة شياب الحارية وترقص أمام المهرج على الأنغام التي يعزفها احد الممثلين وهو يغني أغنية شعبية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في ترديدها، والتصفيق لها طربا واستحسانا[٢٣٦].

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقر قريش، يشارك الغناء والرقص في المشهد المسرحي.

المهرج : . . . (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من الجمهور ويشاركه الغناء والدبكة بينما ينسحب القلة منهم)[٢٣٧]

ومن وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، التكرار الذي يؤكد شيئا ما، يريد أن يلفت نظر المشاهدين إليه، ففي الفصل الثالث وعندما يحتجز الشرطي المطربة، توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة:

المطربة (تلفت إلى المهرج و) : شرطي . . . . . .
بماذا تتحدث إلى شرطي؟ [٢٣٨]

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معتذرا إلى
المطربة قائلا:
المديرة. . . . . شرطي . . . . بماذا
تتحدثين إلى شرطي . (٢٣٩)

وكأن الماغوط، يريد أن يقول أن الحديث او الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه . فهم لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتمثل التكرار في الفصل الثاني، عندما يستوجب المهرج دحّام البطل العربي أمام صقر قريش ليريه، قسوة الاستجواب المباحثي المعاصر،
المهرج: طبعا، أنت غامض ومشوه (٢٤٠)

ونفس الاستجواب يتكرر، وبنفس الالفاظ تقريبا، عندما يستجوب المدير ومعه الشرطي، صقر قريش عند بوابة الحدود.
الشرطي: مشبوه
المدير: وغامض (لصقر قريش) أعزب
أم متزوج (٢٤١)

وإلى جانب تلك الوسائل التغريبية التي لجأ اليها الماغوط في مسرحية المهرج نجد أنه لجأ إلى البعد الزماني، فطرح مشاهد من مسرحية **عطيل**، ومشهداً من حياة هارون الرشيد، ومشهداً من صقر قريش، حتى يتيح للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل الأول، يخرج صوت من سماعة التليفون يؤكد ه انه من الماضي، من التاريخ، . (٢٤٢)

ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح ـ داخل المسرح، مثلما استخدمها بريخت في مسرحية **دائرة الطباشير القوقازية**،

قارع الطبل: . . . . ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم
المسرحية، بكاملها، بل سنكتفي بفصل واحد منها، وهو
فصل الغيره (الممثلون يصفقون) لأن الغيره أيهاالأخوة
من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصيرية
الراهنة(الممثلون يصفقون) فإلى مشهد الغيرة الخالد في
مسرحية **عطيل** الخالد، (الجمهور والممثلون يصفقون بينما
ينزوي قارع الطبل ويفسح مجالا للتمثيل . . صمت
ونحنحات وأصوات نراجيل ثم يسلط الضوء على الممثل
الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج
محاولا بطريقة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل
كقائد يشير بغطرسة وتوتر وكأنه بلا مفاصل . . وسيطلق
عليه من الآن وصاعدا اسم المهرج (٢٤٣)

وتكرر خيلة المسرح ـــ داخل المسرح في مسرحية **المهرج**، فيتقدم قارع الطبل مشهدا من

هارون الرشيد مستخدما الأقنعة .

قارع الطبل : . . . . إلى (بصوت مرتفع ومتحمس)
هارون الرشيد لينسحب من المسرح ليخليه للمهرج وقد
ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد ، فيتعالى إلى التصفيق
والضحك والصفير (٢٤٤)

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث ، وايقافه ليترك للمشاهد فرصة التفكير، ويمنعه بقدر الإمكان من الاندماج ، فعندما يقول المهرج الذي يلعب دور عطيل أ ن ديدمونه من نابولي ، يصحح له

الممثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر الممثلة التي تلعب دور ديدمونه وقد وصفها الماغوط كالتالي

الممثلة (تظهر ملبية النداء ، وهي بثياب عصرية ، تعلك
لبانا وتؤرخ حقيقته . الجمهور يصفق لها ، فتبسم له ثم
تنصرف لأداء دورها (٢٤٥)

فالممثلة التي تقوم ديدمونه تعمد إلى كسر الايهام ، كذلك يشاركها الجمهور.

المهرج : اين كنت حتى الان؟
الممثلة . (مترددة)
الزبائن. بالسينما : . عند الخياطة . . عند الكوافير.
المهرج : (للجمهور ايضا) رجاء يأخوان (٢٤٦)
وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور الممثلين في الحوار
المهرج : (للممثل الثالث) اكتب : أيها الكلب
رسول شارلمان : مولاي
الممثل الثاني : لايجوز
المهرج : اخرس . اخرسا (للجمهور الضاحك)
إخرسوا (٢٤٧)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ، وتدخل الجمهور في الحدث . ولقد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج، الخرائط كوسيلة ايضاح ، فعندما يعرض صقر قريش على المهرج إحدى الولايات ويوضح له على الخريطة ميزة هذه الولاية .

عبيد الله : عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان .
صقر: الخريطة ايها الخادم . . سانتقي لك ولاية صغيرة في
حجمها كبيرة في فعلها .
الخادم : (يناوله الخريطة)تفضل يامولاي

صقر: . . . لقد خوسا مافيه الكفاية (يبحث في الخريطة)
وجدتها [٢٤١]

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللغة، فعندما يناور المهرج، الذي يلعب دور عطيل، ديدمونه طالبا منه المنديل تجيبه الممثلة، آن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط الفاظا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، سك إنترا، جيمس بوند، وأحيانا اخرى يستخدم الفاظا منحوته معجمية.

المهرج: وبعد وبعد
الممثل الثالث: أناخ الدهر على بكلكله، فكر مني من مشربه ومأكله، حتى صرت من الضعف والهزال، أمرق والله من ثقوب النخل والغربال[٢٤٩]

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخذ موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هذا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام
صقر: طبعا إن الإجراءات شكلية . . سؤال وجواب وأمضي حيث أشاء
المهرج: من قال لك هذا الهراء
صقر: أحفادي. الدورية التي أوقفتني على الحدود
المهرج: (نائحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا يعني السؤال والجواب لديهم قد تموت وتتعفن هنا وراء هذه القضبان قبل أن ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب
الشرطي: العهود التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الآن عهد الكفاح عهد الحرية
المهرج: عهد الحرية . . وأعظم قائد في تاريخ العرب، يقف وراء القضبان كالقتلة والمهربين [٢٥٠]

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية، وسوف يطلقون سراحه لكن الواقع، كما طرحه المهرج، أنه قد يموت ويتعفن دون أن ينتهي السؤال والجواب، كذلك، نجد أن الشرطي يتحدث عن عهد الحرية، لكن التناقض يتضح، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي. ومن سمات المسرح الملحمي، في مسرحية المهرج، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجوالة، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة، التي أحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كما " يتبع بريخت تطور البشر طيلة حياتهم " [٢٥١]

المطـربة · (تلتفت إلى المهـرج) شرطي . بما تتحـدث إلى شرطي ؟

المهـرج : (يفاجأ بأنها ذات الممثلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الايام) ديدمونه

المطربه : (وكأنها لا تعرفه) أهلا

المهرج (مصدوما) ما بك؟ هل تشعرين بمغص؟

المطـربه . (متهـده بـاستعـلاء) أبدا إنها متـاعب الشهـرة أصبحت فوق الريح (٢٥٢)

ومن سمات المسرح الملحمى، التي تتمثل في مسرحية المهرج للماغوط، أن الممثل، بعد أن يحكي، يقوم بتجسيد ما يرونه .

صقـر قـريش : .... أريـد أن أعـرف كيف ضـاعـت فلسطين؟

المهرج : ضاعت بالخطب؟

صقر: الخطب؟ وماذا تعني الخطب

المهـرج . (ينس تعـاستـه على الفـور ويتقمص شخصيـة حطيب معـاصر) أيها الاخـوة المواطنـون . . . أيها الشعب الكريم (ثم يقفز ويهلل ويصفق كواحد من العوغاء(ويغني) يا فلسطين جينا لك وحينا وجينا . . . جينا لك (٢٥٣)

ومن الممكن أن يـرى ممثل، ثـم يقـوم ممثل آخـر بتجسيـد مايروبه زمله .

فارع الطبل · .... إلى (بصوت مرتفع متحمس) هارون الرسيـد. (ينسحب عن المسرح ليخلبه للمهرج وقـد ظهر بقناع بمثل هارون الرشيد فتعالى التصفيق . ثم يجلس إلى طاوله عامرة بأصناف الطعام فيبـدأ بالتهامها بشراهة تدعو للمـزيـد من الضحك) إن سعـادتـه كما تـرون يكب على طعـامه بـاهتمام بـالغ كما هي عـادته كلما كـان على وشك النظـر في قضايا الشعب قضايـا الجياع والمظلـومين (٢٥٤)

هذه بعض جوانب الملحمية، في نص المهرج لمحمد الماغوط، وبالطبع، لايمكن للباحث أن يتحـدث عن التمثيل، لأنه التـزم بتحليل النص المسرحي فقط . بـالإضافـة إلى أنه لم يشهـد العرض المسرحي وإذا كان محمد الماغوط في مسرحية المهرج، قد أدان، الديكتاتورية البوليسية " وأدان الإحيـاء العرب، فأنـه أيضا قـد صـور الشعب العربي، سلبيـا، أقرب إلى المتفـرج . ففي

الفصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة، غير مشارك في أي شيء، مازجا الماضي بالحاضر.

صقر: الشعب. أين الشعب؟

المهرج: هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الزوايا الفارغة، حيث يظهر يائس من عامة الشعب في الوقت الحاضر وهو يحمل بضعة أرغفة ويسير ملتصقا بالحائط)

الشخص الأول: مش الحيط الحيط وقول يا رب الستره (يختفي ويظهر شخص آخر يحمل سله)

الشخص الثاني: من أخذ أمي بقللو يا عمي.

الشخص الثالث: لا تنام بين القبور ولا تشوف منا مات وحشه

الشخص الرابع: العين ما بتقاوم مخرز.

المهرج: . . . . . هذا هو شعبك. هؤلاء أحفادك يا صقر قريش[٢٥٥]

وهنا يشير الماغوط، ويضخم في سلبية الشعب الذي صوره كمتفرجين في الفصل الأول والثالث. حتى يرفض المشاهد ما يراه، ويقول أنا لست كذلك، وتكون له القدرة على الفعل، وهنا يكون الماغوط، قد وُفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس. وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي. ويلجأ الماغوط إلى جانب تسجيلي في مسرحية **المهرج**، عندما يعرض على الملتقى بعض الحقائق المعروفة، مثل ضياع الأندلس، والأسكندرون، وفلسطين.

المهرج: ولكن الاندلس رحمها الله يامولاي.

المهرج: . . . . . ولكن الاسكندون هي الأخرى

صقر ماذا. رحمها الله؟

المهرج: منذ عشرات السنين ـ احتلها الأتراك.

أبو خالد: نعم. نعم . . . فلسطين مهبط الرسل والأنبياء . . .

المهرج: . . . . . أصبحت مهبط الفانتوم والمظلّيين.

التهمها اليهود منذ عشرين سنة[٢٥٦]

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج . . إلى سيناء، يكون جواب المهرج. إلى صقر قريش، مولاي، وسيناء هي الأخرى رحمها الله. من كل ما سبق يمكن القول إن نص **المهرج** لمحمد الماغوط، به الكثير من جوانب المسرح البريختي، حيث لجأ إلى التغريب في أكثر من وسيلة مثل ــ كما سبق أن ذكر الباحث ــ، التعريف بالشخصية، والحديث إلى الصالة والتعليقات، والأغاني، والتكرار، والإبعاد المكاني والزماني، واستعمال الأقنعة، والكورس من

المشاهدين، وكسر الحدث، واستخدام الخرائط، والتناقض، والتظاهر بالغباء، وتتبع تاريخ الشخصيات، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي.

كل هذه الأساليب من أجل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأرسطية، وترك مسافة لضمان يقظة المشاهد ـ حتى يعمل عقله، ويتحد موقفا، بغية التغيير نحو الافضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي.

* خاتمة.

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي في تنوير المشاهدين، ولكنه ربما فشل في أن يكسب جمهور العالم، الذي زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي، ولقد ثار جدل كبير وطرحت أراء كثيرة حول المسرح الملحمي، وأهمية وجوده والتأثر به في الوطن العربي.

إن مسرح بريخت التعليمي، ما زال حتى اليوم يمارس رغم موت بريخت، ويمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وان كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي، جمهورا من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي، الذي يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختي، كذلك عدم رغبة بعض الحكومات العربية، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح.

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه إلى حد كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لاي مكان، إنما في الوقت ذاته، يدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يرهبها أن تناقش قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها.

إن حاجة الأمة العربية ــ للبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا ــ للمسرح التعليمي، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية، والظروف الحضارية التى تمر بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

* هوامش البحث

(١) برتولد بريخت، القاعدة والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكاوى (القاهرة: مسرحيات عالمية رقم ٦، مايو، ١٩٦٥) ص ٣٢ـ المقدمة.

(٢) سعد أردش، " الملحميه والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الاولى (. القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠١.

(٣) د/ أمين العيوطى، " بريخت عن العرض الملحمي "، مجلة المسرح، عدد ٢٦ (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١.

(٤) بيير آجيه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة: د. سامية احمد اسعد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.

(٥) هـ . ف. جارتن، الدراما الالمانية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٢، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.

(٦) يرى بريخت (أن المسرح لكي يكون سياسيا، لابد وأن يرفض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكوارس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر: برتولد بريخت، " الأورجانوت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اغسطس ١٩٦٥) ص، ١٠٩، ٨٠.

ولقد وقف بريخت بكتاباته موقفا ماركسيا، وحد بين الفاشية والرأسمالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة، . (أنظر: الدراما الالمانية المعاصره، مرجع سابق، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمولى في الفن في المانيا، وقد هزه بعنف تمرد العمال في يونيه ١٩٥٣، وربما كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساعد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليرشت. « إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم، فابحثوا لكم عن شعب آخر »: ،

انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لمسرحية الاستثناء والقاعد (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، عدد ٦) ص ٢٢.

(٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.

(٨) روبرت بروستاين، المسرح الثورى، ترجمة عبدالحليم البشلاوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون) ص ٢٤٠.

(٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، وبدون أنسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قائما بين العلم والمجتمع، وبالتالي يصبح انتصار العلم بالضروره ضد المجتمع وضد الإنسانية) (انظر: منى أبوسنه، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.

(١٠) برتولد بريخت، " الاورجانوت القصر المسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أغسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.

(١١) الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٩١.

(١٢) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨.

(١٣) لقد كان الموقف الاقتصادى يمثل نسبه عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما على المستوى السياسي فقد تمثل الأنهيار في نشوء الفاشية في ايطاليا، تحت زعامة موسيليني، وفي المانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المعاصر " مرجع سابق ص ١٥٩.

(١٤) برتولد بريخت، " حواريه شراء النحاس المسنكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دمشق: ، ١٩٧٨) ص ١٥٠.

(١٥) المسرح الثورى، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٣١.

(١٧) يرى رويـرت بروستاين (أن الايديـولوجية الشيـوعية تعين بريخت على أن يجعل مشـاعره موضوعيـة، وفنه عقليا، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

ويرى عثمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلانى (أنظر: حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٢٤.

ويـرى محمـود أمين العـالم أن (كل أهـداف بـريخت هى تأكيـد على الجانب العقلي، انظـر، " المسرح العـاربي الطليعى "، مجلة المعرفة، العدد ١١٧ (دمشق: نوفمبر ١٩٧١) ص ٣٦.

(١٨) كتبت هذه المقـالة حوالى عـام ١٩٣٦، وأعيد نشرها في كتـاب برتولـد بريخت " كتابـات حول المسرح " الصادر في فرانكفـورت عام ١٩٥٧، وترجمتها إلى الإنجليزية أديث انـدرسون في مجلة Mainstream في يونيو ١٩٥٨، وقد أورود هـذه الترجمة هاكسل بلوك، هيرمان سـالنجر، الرؤيا الابداعية، بريخت والمسرح التعليمى، ترجمة اسعـد حليم، (القاهـرة: مكتبة نهضـة مصر، سلسلة الألف كتـاب، رقم ٨٥٥، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٠٥.، وانظر (بـرتولد بريخت، " المسرح الملحمى في عـلاقته بالعلم والفن والأخـلاق "، (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، ترجمة، د/ يسرى خميس، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٥.

(١٩) يرى اريك بنتلى أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، حـ ١، حـ ٢ (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص ٣٨٤.

(٢٠) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١١.

(٢١) المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٢٢) إن المسرح السيـاسي، البريختى، يعمل على إقنـاع جمهـوره، بما وراء الحقيقة المطـروحـة امـامـه من زيف وخـداع ويجعله يعمل على التصرف، بما يجعل هـذه الحقيقـة قابلـة للتغيير والتبـديل، بدلا من أن يقـول (آه، صحيح، فعلا، ولكن ليس في الإمكان ابـدع مما كان)، (أنظر: سعد أردش، " الملحميـة والتربية الأجتماعية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ١٠٢.

ويرى الدكتور عبدالمنعم تليمه أن (الصراع في المسرح البريختى، هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة، ومقهورة، تحدد بـه كل صور الصراع الأخـرى، ولـذلك فإن، وظيفـة المسرح التقدمي الملحمـي لا تكون في الايهام بـواقع مصنطع بل تكـون (الوعي) بـواقع حقيقي قابل للتغيير أنظـر مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة، دار الثقـافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.

(٢٣) " الاورجانون القصير للمسرح "، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٢٤) بريخت، " اسعام في جـوار مدينة دار مشتبات حـول المسرح "، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دمشق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠.

(٢٥) رونالد جراى، بريخت، ترجمة نسيم مجلى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ط ١) ص ٩٦.

(٢٦) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، القاعدة والاستثناء، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢٧) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٢٨) يرى روبرت بروستاين (أن الثورة الدرامية، هى دائما أكثر كلية، وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح السياسي والاجتماعي) أنظر، المسرح الثورى، مرجع سابق، ص ١٢ .

(٢٩) " الاغتراب فى المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦٥ .

(٣٠) المسرح الثورى، مرجع سابق، ص ٢٠٦ .

(٣١) يرى ماسيمو كاسترى (ان المسرح السياسى، هو مسرح التعليم والمعرفة من حيث انتماءه بالمادية الجدلية وبالتالى فإن المسرح، ينتهى بأن يصبح مجموعة محتويات مسماة من المادية الجدلية، وعليه أن يغيرها، أنظر:

Per un teatro politico Piscator Brecht Artaud, Giulio Einaudi Editore, S.P a Torino, 1973, P 154.

(٣٢) " الاغتراب فى المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦٤ .

(٣٣) نحن نعرف أن المسرح الإغريقى، قد عبر عن مأساة البطل اليونانى أمام القدر، لكن والعصر مختلف، والظروف الحضارية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافيزيقى، القدر الاقتصادى، أو القدر السياسى، أنظر، المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٧، ويؤكد، كيته روليكه فايلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، هى التى تحدد مفهوم القدر فى المسرح البريختى، أنظر كيته روليكه فايلر، " ارسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما "، ترجمة، قيس الزبيدى (بغداد، آفاق عربية، العدد التاسع، السنة الثانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨ .

(٣٤) د/ عبدالمنعم تليمه، مقدمة فى نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧

(٣٥) كارول كلورمان، «في أمريكا ما زال بريخت.. ذلك المجهول»، ترجمه انصاف رياض، مجلة المسرح، العدد٥٨، السنة الخامسة (القاهرة: ديسمبر١٩٦٨) ص٣٤ .

(٣٦) Karl Marx, Ludwig Feuerbach and the end of classical Cerman Philosophy (Peking: Foreign Languages Press, 1976) P.66.

٣٧) د/ إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب١٩٧١) مصطلح رقم ٢٣٠، ص١٥٥، ولأن الملحمية لاترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملغيه البعد المكاني والزماني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء مما يتفق وروح الملحمة، لالكلية الحركة كما هي في الدراما أنظر: د/ امين العيوطي، «المسرح الملحمي عند بريخت»، مجلة المسرح، العدد٣٥ (القاهرة: ١٩٦٦)، ص٤٣ .

(٣٨) حول العناوين الجانبية في مسرح بريخت، يقول، هـ. ف مارتن: (إن معظم اعمال بريخت لها عنوان فرعي) انظر: الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٨٣، ويقول بريخت، (يجب أن تتضمن العناوين، الموقف الاجتماعي أنظر، «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١ .

(٣٩) د/ احمد عثمان، «قناع البريختية»، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ابريل، مايو، يونيو١٩٨٢)ص٨٠ .

(٤٠) مختار الصحاح، (مادة لحم (القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميريه، ١٩٦٢، ط٩) ص٥٩٤ .

(٤١) انظر: «المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والاخلاق ـ مسرح تسلية أم مسرح تعليم»، مرجع سابق، ص٣٨ .

وحول نفس الموضوع.، انظر، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص٢١٢.، وانظر: «قناع البريختية»، مرجع سابق، ص٨٣، وانظر: مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص٢٣ .

(٤٢) «الاورجانون القصير للمسرح» مرجع سابق، ص٧٩ .

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوبا فنيا فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فنية ممكنة للكشف عن طبيعة هذه العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الخطأ الرئيسي والذي تتفرع منه بقية الأخطاء هو النظرة الشكلية لمسرح بريخت (انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريشت في الشرق العربي»، مجلة المسرح، العدد٦٨ (القاهرة. ديسمبر ١٩٦٩)، ص٥٤.

(٤٤) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص٢٣٣.

(٤٥) يجدر بنا أن ندرك أن بريخت لا يتحدث عن الدراما الملحمية، كنص أدبي، بل يتحدث عن المسرح الملحمي، كعرض مسرحي سياسي أمام النظارة

(٤٦) برتولد بريخت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أي مكان»، الرؤيا الابداعية، مرجع سابق، ص٢١٢.

(٤٧) برتولد بريخت، «هل المسرح الملحمي» مؤسسة أخلاقية، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص٢١٠، ص٢١١، وانظر، «مسرح تسليه أم مسرح تعليم»، مجلة المسرح، عدد٥٨، مرجع سابق، ص٣٨.

(٤٨) «الاورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١.

(٤٩) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص٣٦٥

(٥٠) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١

(٥١) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١

(٥٢) برتولد بريخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأقنعة والشخصيات)، ترجمه وتلخيص، ليلى جاد، مجلة المسرح، العدد٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص٣٠.

(٥٣) المرجع السابق، ص٣٠.

(٥٤) «المسرح الملحمي عند بريخت» مجلة المسرح، عدد٣٥، مرجع سابق، ص٤٥.

(٥٥) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدالمسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا: المكتبة العصرية) ص ٦٣.

(٥٦) صبحي شفيق، « بريخت والمسرح والواقعي الملحمي»، مجلة المسرح، السنة الاولى، عدد ٢ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص١٠٩.

(٥٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والدينامو»، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، مجلة المسرح العدد ٥٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٥، ٦.

(٥٨) «الاورجانون القصير للمسرح»؛ (٣)، مرجع سابق، ص ٧٨. أنظر «أرسطو وبريشت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.

(٥٩) معالم الدراما في العصر الحديث، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: « المرأة والدينامو »، مرجع سابق، ص ٤، ٥.

(٦٠) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة : دار المعارف، بدون) ص ١١٦.

(٦١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٦٢) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»،

مجلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.

(٦٣) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٦٤) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق ص ٢٣، يرى بييراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقض في كونه شاعر يؤمن سائر الجمال، وكونه صاحب نظرية، أي أنه كان موزعا بين احتياجاته كفنان، وثورته كمجاهد، أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٦٥)أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ١٤٦٠ أ س ٦) ص ٦٩.

(٦٦) انظر، «كتابات حول المسرح»، الرؤيا الابداعية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣

(٦٧) يته روليكه فايلر، «ارسطو وبرسشت، الحكاية روح الدراما»، ترجمة قيس التربيدي، مجلة افاق عربية، السنة الثانية، العدد التاسع (بغداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.

(٦٨)«أرسطو وبريشت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩١.

(٦٩) فن الشعر، مرجع سابق، هامش رقم ٣، ص ٣، انظر: هامش رقم (١)، ص ٦٤، انظر: ١٤٥٩أ س ١٦، ص ٦٤، ٦٥.

(٧٠) راجي عنايت، «الشكل الاشتراكي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، اغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٠، ويقول بييراجيه توشار إن (القصة هي التي تستلفت النظر بالفعل، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٣.

(٧١)مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٧٢) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٤، وحول نقاط الاتفاق بين المسرح الأرسطي والملحمي انظر: «المسرح الملحمي عند بريخت»، مرجع سابق، ص ٤٢، انظر: «قناع البريختيه»، مرجع سابق، ص ٧٤، ٧٧ انظر: جون وياليت، «مسرح برتولت بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح، عدد ٧٤ (القاهرة: سبتمبر، اكتوبر ١٩٧٠) ص ٨٩٥

(٧٣) «أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٧٤)«الاغتراب في المسرح المعاصر»، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٧٦) يقول بريخت، (الفن يتزركش، لأن عليه ببساطة أن يعوض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزركشات والصياغات والتنميطات لا يجب أن تصبح مزيفات ومجردات)، أنظر: «برتولد بريخت، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية»، ترجمة صافيناز كازم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وانظر: د. امين العيوطي، «بريخت عن العرض الملحمي»، مجلة المسرح، عدد ٢٦، (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١، ٧٢.

(٧٧) «المسرح الملحمي، في علاقته بالعلم، والفن، والأخلاق» (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٧٩) يقول بيير أجيه توشار (أن تحليل بريخت صحيح إذا أكد أن المسرح الذي لا يقودنا إلا إلى مشاركة هذا الأمير أو ذاك ـ أمير يتنتميإلى مجتمع ارستقراطي ـ أفعاله أفراحه وألامة، قد يحملنا على الإعفاء في تأمل جدب، لا شك أننا اليوم في حاجة إلى دعائم أخرى للجمال، في حاجة لكي نرضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابقق ص ١٧٩.

(٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٨١) حول نقاط الخلاف بين المسرحيين، أنظر. د/ عبدالرحمن بدوى، مقدمه دائرة الطباشير القوقازيه بسلسله روائع المسرح العالمى، العدد ٣٠) صـ١١ , ١٢ وانظر: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سابق، صـ٢٠٨، وانظر، مقدمه الاستثناء والقاعده، مرجع سابق، صـ ٣١، ٣٢، وانطر، المسرح الحديث، مرجع سابق، صـ٣٦٣ .

٨٢ـ بريخت، مرجع سابق، صـ٤٥

٨٣ـ فكتور كلويف، " برتولد بريخت فى الدراسات الجماليه الحديثه " ، ترجمه عريز حداد، مجله المسرح والسينما، السنه الثانيه، العدد السادس (بغداد: نيسان، ١٩٧٢) صـ٣٤

(٨٤) غالى شكرى، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، (القاهره: دار الكاتب العربى للطاعه والنشر، ١٩٦٧) صـ٥٠

(٨٥) "قناع البريختية" ، مرجع سابق صـ٧٠

(٨٦) المسرح الحديث مرجع سابق ، صـ٣٦٩

(٨٧) " برتولد بريخت والمسرح الملحمى" الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، صـ٢٠٣ وأنظر، " مسرح تسلية أم مسرح تعليم" ، مرجع سابق، صـ٣٦

(٨٨) "أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما" مرجع سابق، صـ٨٧

(٨٩) "هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى فى أى مكان"؟، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، صـ ٢١٢، وانظر، بريخت، مرجع سابق صـ٣٣

(٩٠) جون جاسنر، المسرحفى مفترق الطرق، ترجمه سامى حشبة (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، مايو ١٩٦٧). صـ٤٩١ .

(٩١) المسرح الحديث، مرجع سابق، صـ٣٦٩ـ ٣٧٠

(٩٢) مرجع السابق، صـ٨٦٣

(٩٣) "مسرح تسلية أم مسرح تعليم" ، مرجع سابق، ، صـ٣٦، وانظر:
"المسرح الملحمى عند بريخت" ، مرجع سابق، صـ٤٦

(٩٤) معنى الواقعية المعاصرة، مرجع سابق، صـ١١٥

(٩٥) يرى ماسيموكا سترى ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك التغريب، انظر: نحو مسرح سياسى، مرجع سابق، صـ١٥٥

(٩٦) "حوارعن بريشت فى الشرق العربى" ، مرجع سابق صـ٥٤

(٩٧) الرؤيا الابداعيه، مرجع سابق، صـ٢٠٧ , ٢٠٨

(٩٨) "حوار عن بريشت فى الشرق العربى" ، مرجع سابق، صـ ٥٤

(٩٩) "الاغتراب فى المسرح المعاصر" ، مرجع سابق، صـ١٥٩

(١٠٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم١٠٥ ، ص١٠٧

(١٠١) خيرة الأدب في عصر العلم ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(١٠٢)أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨

(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .
(١٠٤) القيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية «يرما» في مدريد عام ١٩٣٥ وطبعت في (المؤلفات الكاملة للوركا) الجزء الثامن ص ١٥٣ ـ ١٥٨ (طبعة لوسادا ، بونس ايرس عام ١٩٤٩ ، انظر الرؤيا الابداعية ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .
(١٠٥)فن المسرح ج ١ ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .
(١٠٦)الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .
(١٠٧) «المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم» ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧
(١٠٨) يرى ماسيمركا ستري (أن المسرح التعليمي لم يكن موجها إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موجها إلى الداخل إلى المفدين والذين يمارسونه على أنفسهم بنشاطه ، مستفيدين بنقديته ، وكل المظاهر التعليمية) ، انظر . نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ .
(١٠٩) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .
(١١٠) «لقد كان بيسكاتور يسعى إلى تغيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما بريخت فإنه يسعى إلى تغيير الفرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجدى من بيسكاتور ، ومن ثم هذه الزاوية يبتعد المسرح التعليمي لبريخت تمام الابتعاد عن مسرح بيسكاتور» فبيسكاتور هو مثير الجموع العفيرة أما بريخت فيستعيرا الأدوات من أجل التفكير المتروي للفرد والذي يتحقق داخل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .
(١١١)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ١٠٦ ص ١٠٨ ، وانظر : «الشكل الاشتراكي للمسرح» ، مرجع سابق ص ١٩٠ .
(١١٢)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص١٠٨ .
(١١٣) يسميه بريخت (بأثر الاعتراب ، وأحيانا يصوغه رياضيا فيكتفي بقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والقاعدة ، ص ٣٥ .
(١١٤) «قناع البريختية» مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جون ويللت أن (تعدد مفهوم التغريب ، والغربة ، والإبعاد ، وعدم الإيهام ،(والمعنى واحد) ، «مسرح برتولد بريخت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦).
(١١٥) ان هدم الحائط الرابع أو كسر الإيهام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر .
(١١٦) د. ابراهيم حماده ، افاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبخث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١). رأي يوتبال د. ، ص ١١٤ . ويرى الدكتور أحمد عثمان (أن الاغتراب عند ماركس هو نفس المعنى للاغتراب عند هيجل ، وإن بريخت استعار مفهوم الاغتراب الهيجلي في مسرحه السياسي) ، وأن قضية كسر الإيهام وجدت في مسرح العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم في مسرح شكسبير . انظر : «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ، ٧٣ .ولكن الفرق بين كسر الإيهام في الماضي عنه عند بريخيت ، أن الأخير يحاول أن يجذب عقل المشاهد أكثر مما يجذب شعوره كي يسلك سلوكا نقديا ، ويصبح قادرا على التغيير ـ أنظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .
(١١٧) جون ويللت ،« مسرح برتولت بريخت» ، عرض وتلخيص علي شلش ، مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) ص ٩٦ .

(١١٨) يرى روبرت بروستاين ، أن مسرح بريخت يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ليصل إلى درجة اصدار الحكم (فالمسرح ساحة محكمة) «يكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النعمة الذاتية تتردد في أعماله). أنظر المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ ـ أما اريك بنتلي فيختلف مع بروستارين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان للإرادة"، ويكون الحديث العام أهم من الحياة الخاصة ، وتحت أضواء هذه الاعتبارات خطر لبرخت أن يجعل من المسرح قاعة محكمة يعاد عليها تمثيل محاكمات فعلية ، مثل محاكمة إحدى الساحرات ومحاكمة جريدة الرأين والحكم بطرد عامل متعطل في ألمانيا من مسكنه ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ ــ ٤٥٧ . ويرى الباحث أن كلام بنتلي أقرب الى الصواب في الغرض الذي من أحله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السياسي ، وإذا سلمنا برأي بروستاين من ناحية ذاتية بريخت نكون قد حكمنا على مسرحه بالموت ، لأنه حسب رأي بروستاين ستكون جميع الشخوص ، هي صوت بريخت وهذا منافي للمنطق .

(١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .

(١٢٠) برتولد بريخت ، «المستجكاوف» ، ترجمة د/ شفيق مجلي ، مجلة المسرح عدد٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) ص ٩١ .

(١٢١) «الاغتراب في المسرح المعاصر» ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .

(١٢٢) «الاورجانون القصير للمسرح» ـ ٣ ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

(١٢٣) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .

(١٢٤) يوسف المائي ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط١) ص١٨٢ .

(١٢٥) بريخت ، مرجع سابق، ص ٩٤

(١٢٦) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق، ص ٥٤

(١٢٧) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٤٨ , ١٧٠

(١٢٨) نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٥٢

(١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ١١٢

(١٣٠) قناع البريخية مرجع سابق ، ص ٧٤

(١٣١) يرى توشار أن الكورس عند بريخت ، مجرد معلق ، يكتفي بشرح النتائج التي يصل اليها المؤلف (مما يضايقني) ، بالرغم من الموسيقى ، وكأن المسرحية درس في الوعظ والدين ، وما تلك برسالة المسرح ، ويعتقد تلاميذ بريخت ، ان الضيق الحادث للمشاهد ، مقصود ، وخلاق ، إن الراحة التي تنشأ عن التطهير ، كاذبة ، انظر : المسرح وقلق البشر ، مرجع سابق، ص ٩١ .

(١٣٢) بريخت ، مرجع سابق ، ص٩١

(١٣٣) د/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير ١٩٨٠ ص ٣٧٢

(١٣٤) بريخت ، مرجع سابق، ص ٩١

(١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بريخت عن العرض المسرحي «مجلة المسرح ، عدد ٦ ، (القاهرة فبراير ١٩٦٦) ، ص٧٤ .

(١٣٦) يرى كارول كلورماد (أن معظم مسرحيات بريخت ، بصرف النظر عن امتلائها بالاغنيات، مكتوبة بأسلوب نثري وهو نثر مميز انيق العبارة

(١٣٧) بريخت ، مرجع سابق ص ٩١

(١٣٨)« الاغتراب في المسرح المعاصر » مرجع سابق ، ص ١٦٠

(١٣٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٠

(١٤٠) آفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق ،ص ٥٨ .

(١٤١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٤٢) بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .

(١٤٣) «قناع البريختية»، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

(١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧ .

(١٤٥) «الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٧١ . ١٧٢

(١٤٦) د/ عبدالعزيز حمودة «ملاحظات حول إخراج بريخت »، مجلة المسرح ، عدد ٥٩ ، القاهرة :/ فبراير ١٩٥٩، ص٢٩ .

(١٤٧)في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عبدالعزيزحمودة ، استخدام الكاتب ، حيلة القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيهام .

(١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص٦٠ .

(١٤٩)أنظر: في امريكا . . مازال بريخت . . ذلك المجهول «مرجع سابق ، ص ٣٤ .

(١٥٠) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص٢٣٣ .

(١٥١)معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص٨٦ . ٨٧ ، مقدمة الاستاذ والقاعدة، مرجع سابق ، ص١٦ .

(١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق، ص٤٥ .

(١٥٣) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٨٨.

(١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق ، ص ١٩٠ .

(١٥٥) الاورجانون القصير للمسرح-٣، مرجع سابق ، ص ٧٨

(١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص٣٩٥.

(١٥٧) قناع البريختية ، مرجع سابق ، ص٨٧ .

(١٥٨) يرى ، جيمس روزا يفانر أن (بريخت كان في بعض الاحيان يعمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذروة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث، وصولا إلى كبر الايهام ، وجعل الشاهديقظا»، انظر : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم «ترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام، العدد الخامس، السنة ١٢ (بغداد: شباط ١٩٧٧)ص٢٩ .

(١٥٩) بريخت، مرجع سابق ، ص ٩٢ .

(١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والفن والاخلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم، مرجع سابق، ص ٣٦

(١٦١) يرى، داركوسوفين أن (الوعي المتزايد انما يفضي الى الكوميديا، ونقص الوعي انما يفضي التراجيديا، مثلما نلمس في كتابات بريخت، انظر المرآة والديامو، مرجع سابق، ص٥ وانظر. المسرح في مفترق الطرق، مرجع سابق، ص٤٨٤.

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٦٣) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص٣٠٤، يرى بيراحية توشار، رأيا مناقضا لبريخت، حيث يرى ان بريخت يمارس ضغطا مبالغا فيه، ضغطا مريبا، وخطيرا، غير مشروع، عند المتفرج، انظر: المسح وقلق البشر، مرجع سابق، ص١٦٠. ويرى الباحث ان لرأي توشار مبالغ فيه الى حد كبير، فاذاكان بريخت يمارس ضغطا ضد المتفرج، فهو انما يمارس هذا الضغط حرصا على المتفرج، كي يظل دائما في حالة يقظة، ولأن مسرح بريخت به جانب تعليمي، وللتعليم لابد من اليقظة

(١٦٤) "المرآة والديامو"، مرجع سابق، ص٥.

(١٦٥) "حواريه" شراء النحاس" المسكاوف، الليله الثانيه"، مرجع سابق، ص١٥٧.

(١٦٦) جون ديوى، الفن خبره، ترجمة، د/ زكريا ابراهيم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص٣٣٩.

(١٦٧) "حوار عن بريشت فى الشرق العربى"، مرجع سابق، ص٥٥.

(١٦٨) أفاق فى المسرح العالمى، مرجع سابق، ص٥٦، وأنظر: "بريخت والمسرح الواقعى الملحمى"، مرجع سابق، ص١١٢.

(١٦٩) "قناع البريخته"، مرجع سابق، ص٦٩.

(١٧٠) "المسرح العربى الطليعى"، مرجع سابق، ص٤٦.

(١٧١) شارك المخرج الاجنبى الالمانى، كورت فيت سعد أردش، فى عام ١٩٦٨، فى اخراج العرض المسرحى.

(١٧٢) "حوار مع الفريد فرج"، مجلة المسرح والسينما، العدد، ٥٠(القاهرة: فبراير١٩٦٨) ص١٣.

ويشارك الدكتور نبيل راغب وجهه نظر الفريد فرج، فى تأثرنا ببريخت، حيث يقول:

ولاشك فى أن الأدب الانسانى كله يشكل كيانا عضويا متكاملا، يعتمد على عنصرى التأثر والتأثير، بصرف النظر عن احتلاف الثقافات والحضارات فرغم أن جذور الملحمية وكسر الإيهام موجوده فى أدبنا العربى وجذورنا المسرحية الا ان ليس عيبا أن نتأثر ببرغت الالمانى• أنظر: (د/ نبيل راغب، معالم الادب العالمى المعاصر (القاهره: دار المعارف، سلسلة اقرأ، عدد، ٤٣٤، ابريل ١٩٧٨)ص١٥.

(١٧٣) تمارا بوتتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح، ترجمة، توفيق المؤذن (بيروت: دار الفرابى، ١٩٨١، ط١) ص٢٤٧.

(١٧٤) يعرف الدكتور عبدالحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كل يقلد اصوات الحيوان ايضا، وكان الشعب لايلتمس عنده تمثيلا جادا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشيع البهجه، ولاتزال له نظائر فى الفنون التمثيليه الهزلية الى اليوم. انظر: الدكتور عبدالحميد يونس، "الشاعر والربابه"، مجلة المجله، العدد الثامن والثلاثون، السنه الرابعه، فبراير ١٩٦٠، ص٢٣. وأنظر: مصطفى الفارس، القنطره هى الحياه (توس: دار النشر التونسيه ابريل ١٩٧٨ ط١) ص١٢.

(١٧٥) على عقله عرسان، سياسة فى المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٧٨) ص ٨٢٧٤

(١٧٦) انظر: الكوميديا المرتجلة (القاهرة: دار الهلال، العدد ٢١٢، ١٩٦٨) ص ٨، ٩. ورأى عبدالكريم رشيد، "فى التصور المستقبلى لتعريب المسرح العربى"، مجله اقلام، السنه الخامسه عشر، العدد العاشر

(بغداد: ١٩٨٠) ص١٩. وانظر: د/ عبدالحميد يونس "المسرح والجمهور"، مجله الفنون، العدد السابع (القاهره: ابريل ١٩٨٠) ص ٥٩

(١٧٧) انظر: ألف عام وعام على المسرح العربى، مرجع سابق، ص ٣٢. ٣٥. وأنظر د/ احمد عثمان، "الخلفيه الثقافيه اللازمه المسرحيه فى مصر والبلاد العربية مجلة المسرح، العدد الخامس، السنه الأولى، اكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤

(١٧٨) سياسة فى المسرح، مرجع سابق، ص ٢٧٤.

(١٧٩) يتغير اسم الحكواتى على حسب البلد العربى (ففى الجزائر اسمه القوال) وفى مصر وسوريه (الحكواتى) وفى العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم فى عهد العباسيين السماجه باسم الممثل الذى اوجد هذا النوع من الفن الشعبى أنظر. ألف عام وعام على المسرح العربى، مرجع سابق

(١٨٠) " في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي " مرجع سابق، ص ٢١.

(١٨١) لمزيد من التفاصيل حول " ملامح الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج "، يمكن الرجوع الى . مجلة ابداع، العدد الخامس، السنة الرابعة، مايو ١٩٨٦م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩ - ٢٥

(١٨٢) أفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص ١٧١.

(١٨٣) فاتق مصطفى احمد، "مسرح الحكواتي"، مجلة الاقلام، السنه ١٨، العدد ٣ (بغداد: ١٩٨٣) ص٨٨.

(١٨٤) " مسرح الحكواتي، مرجع سابق، ص٨٩

(١٨٥) المرجع السابق، ص٨٨

(١٨٦) نبيل بدران، البعض يأكلونها والعه، مكتوبه على الاله الكاتبه (القاهره ; ١٩٧٢) ص١. ٢

(١٨٧) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص٣

(١٨٨) المرجع السابق، ص٤

(١٨٩) المرجع السابق، ص٤. ٥

(١٩٠) المسرحيه، ص١٤

(١٩١) د. عبدالعزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١) ص ٦٣.

(١٩٢) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٠

(١٩٣) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص١٩

(١٩٤) المسرحية، ص٢٣

(١٩٥) المسرحية، ص٢٣

(١٩٦) المسرحيه، ٢٨. ٢٩

(١٩٧) محمد أديب السلاوى ــ مسرح عبدالكريم برشيد ووالاحتفالية" مجلة الاقلام، السنة ١٨، العدد ٣، (بغداد: آدار ١٩٨٣)، ص ٤٧

(١٩٨) المسرحية، ص٣٤

(١٩٩) المسرحية، ص٣

(٢٠٠) المسرح السياسي، مرجع سابق ص ٦٦

(٢٠١) البعض يأكلونها والعة، مرجع سابق، ص ١٣

(٢٠٢) المسرحية، ص ٤٤

(٢٠٣) البعض يأكلونا والعة، مرجع سابق، الفصل الثاني، ص ٢

(٢٠٤) المرجع السابق، ص ٣

(٢٠٥) المرجع السابق، ص ٣

(٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤

(٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٩

(٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (بيروت داربن رشد للطباعة والنشر ٣١, ١٩٨٠) ص ٥٨

(٢٠٩) المرجع السابق، ص ٦

(٢١٠) سعد الله ونوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل سرحل»، الحياة المسرحية العدد ٤، ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨) ص ١٨٤، ١٨٥

(٢١١) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص ١٤

(٢١٢) المرجع السابق، ص ٦٧

(٢١٣) المرجع السابق، ص ١٠٣

(٢١٤) الملك هو الملك، ص ١٦

(٢١٥) المرجع السابق، ص ٩

(٢١٦) الملك هو الملك، ص ٦٧

(٢١٧) المرجع السابق، ص ٦٥

(٢١٨) المرجع السابق، ص ١٢٣

(٢١٩) المرجع السابق، ص ١٢٤

(٢٢٠) الملك هو الملك، ص ٦

(٢٢١) المرجع السابق، ص ٧، ١٣

(٢٢٢) المرجع السابق، ص ١٠

(٢٢٣) المرجع السابق، ص ١١

(٢٢٤) المرجع السابق، ص ١٢

(٢٢٥) المرجع السابق، ص ١٤

(٢٢٦) السابق ص ٩٩

(٢٢٧) المسرحية، ص ١٢٤، ١٢٥

(٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط (بيروت: دار العودة، ١٩٨١) ص ٥٠٧

(٢٢٩) المرجع السابق، ص ٥١٥.

(٢٣٠) د. عبدالعزيز حموده، المسرح الامريكي (القاهرة: دار المعارف، كتابك رقم ٧٩، ٩٧٧)، ص ٤٢.

(٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٩٦

(٢٣٢) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٠) ص ٦٨

(٢٣٣) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.

(٢٣٤)المرجع السابق، ص ٥٢٢ .
(٢٣٥) نفس المراجع السابق، ص ٥١٤، ٥١٥ .
(٢٣٦) المرجع السابق، ص ٥٢١، ٥٢٢ .
(٢٣٧) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٣ .
(٢٣٨)المرجع السابق، ص ٥٨٧ .
(٢٣٩) نفس المرجع السابق، ص ٥٨٩ .
(٢٤٠)المرجع السابق، ص ٥٧٣ .
(٢٤١) المرجع السابق، ص ٥٩٤ .
(٢٤٢)نفس المرجع السابق، ص ٥٣٥ .
(٢٤٣)المرجع السابق، ص ٥٠٨ .
(٢٤٤) السابق، ص ٥١٨ .
(٢٤٥)ديوان محمد الماغوط ، مرجع سابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٦) السابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٧) السابق، ص ٥٢٩ .
(٢٤٨)المرجع السابق، ص ٥٥٨ , ٥٦٠ .
(٢٤٩)المرجع السابق، ص ٥٢٠ .
(٢٥٠) ديوان محمد الماغوط ، مرجع سابق، ص ٥٨٦
(٢٥١) المسرح وقلق البشر ،مرجع سابق، ص ١٥٥ .
(٢٥٢)ديوان محمد الماغوط، ص ٥٨٧ .
(٢٥٣) السابق، ص ٥٦٧ .
(٢٥٤) السابق، ص ٥١٩ .
(٢٥٥) لمرجع السابق، ص ٥٦٨، ٥٦٩ .
(٢٥٦)المرجع السابق، ص ٥٥٧، ٥٥٩، ٥٦١ .

المصادر والمراجع

أولا : المسرحيات :

١ ـ برتولد بـريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القـاهرة : مسرحيات عالمية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٦٥).

٢ ـ برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، (القاهرة : سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).

٣ ـ نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).

٤ ـ مسرحيـة «الملك هـو الملك» سعـد الله ونـوس (بيروت : دار بن رشـد للطبـاعـة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠).

٥ ـ محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).

ثانيا : مراجع عربية :

١ ـ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩).

٢ ـ عثمان نوية ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩) .

٣ ـ د. عبد المنعم تليمة ، مقـدمة في نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقـافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط ١).

٤ ـ د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).

٥ ـ مختار الصحاح ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).

٦ ـ يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا : المكتبة العصرية، بدون) .

٧ ـ غـالي شكري ، مـاذا أضافـوا إلى ضمير العصر (القاهـرة : دار الكاتـب العربي للطبـاعة والنشر ، ١٩٦٧).

٨ ـ يوسف العاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).

٩ ـ د. إبـراهيم حمادة ، آفـاق في المسرح العـالمي (القـاهـرة : المركـز العـربي للبحث والنشر ، ط١ ، ١٩٨١).

١٠ ـ د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).

١١ ـ مصطفى الفارس ، القنطرة هى الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١).

١٢ ـ د. علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).

١٣ ـ د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، أبريل ١٩٧٨).

١٤ ـ علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨).

١٥ ـ د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١).

١٦ ـ د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الامريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧).

ثالثا : مراجع مترجمة :

١ ـ بيير آجيـة توشـار ، المسرح وقلق البشر ، تـرجمة د. ساميـة أحمد أسعد (القـاهلرة : الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

٢ ـ هـ . ف جارتن ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مركز كتب الشرق الاوسط ، الألف كتاب رقم ٥٨٢ ، ١٩٦٦ ، ط ١).
٣ ـ أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم (بيروت · دار القلم ١٩٧٣ ط ١) .
٤ ـ روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، بدون).
٥ ـ أريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عبد عزيز رفعت ، د ١ ، د ٢ ، (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ بدون).
٦ ـ رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٧٢ ، ط ١).
٧ ـ ماسيو كاستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث
٨ ـ جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة : دار المعارف ، بدون).
٩ ـ أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت · دار الثقافة ، ١٩٧٣).
١٠ ـ جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمةسامي خشبة (القاهرة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧).
١١ ـ أوديت أصلان ، فن المسرح ، جـ ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة. الانجلو ، ١٩٧٠).
٢ ـ تمارا بوتتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة توفيق المؤذن (بيروت . دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ط ١).
٣ ـ جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٦٣).
١٤ ـ هاكسل بلوك ، هيرمان سالنجر ، الرؤيا الابداعية ، ترجمة ، أسعد حليم (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ٨٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١).

رابعا : المجـلات :

١ ـ مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الاولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤).
٢ ـ مجلة المسرح ، العد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦).
٣ ـ مجلة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أغسطس ١٩٦٥).
٤ ـ مجلة عالم الفكر ، الجلد العاشر ، العدد الاول (الكويت · وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيو ١٩٧٩).
٥ ـ مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨)
٦ ـ مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١).
٧ ـ مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة · ديسمبر ١٩٦٨).
٨ ـ مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٦).
٩ ـ مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢).
١٠ ـ مجلة المسرح ، العدد ٦٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩).
١١ ـ مجلة المسرح والسينما ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : نيسان ٢٩٧٢)
١٢ ـ مجلة المسرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦).
١٣ ـ مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠).

١٤ ـ مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شباط ١٩٧٧).

١٥ ـ مجلة إبداع ، العدد الخامس السنة الرابعة ، مايو ١٩٨٦ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦ ـ مجلة المجلة ، العدد الثامن والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠).

١٧ ـ مجلة الاقلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر (بغداد : ١٩٨٠).

١٨ ـ مجلة الفنون ، العدد السابع (القاهرة : أبريل ١٩٨٠).

١٩ ـ مجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الاولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)

٢٠ ـ مجلة المسرح والسينما ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨).

٢١ ـ مجلة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩).

٢٢ ـ مجلة آفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (بغداد ، آيار ١٩٧٧).

٢٣ ـ مجلة الهلال ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥).

٢٤ ـ مجلة الأقلام ، السنة ١٨ ، العدد ٣ (بغداد : آدار ١٩٨٣).

٢٥ ـ مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠)

خامسا . المراجع الأجنبية :

1) CASTRI Mussimo. PER UN TEATRO POLITICO. Piscator B recht Artaud. Giu Einaudi Ed-itore, S. P a torino. 1973.

2) Mary. Karl. ludwic Fenerbach and the ol Clagsical Geman Philosophy (Pexing . Foreign Lancuoges Pregs. 1976)

عبدالقادر ربيعة
و «التشويه من الداخل»
في ضوء «العلاماتية البنوية»

د. عبد الكريم حسن

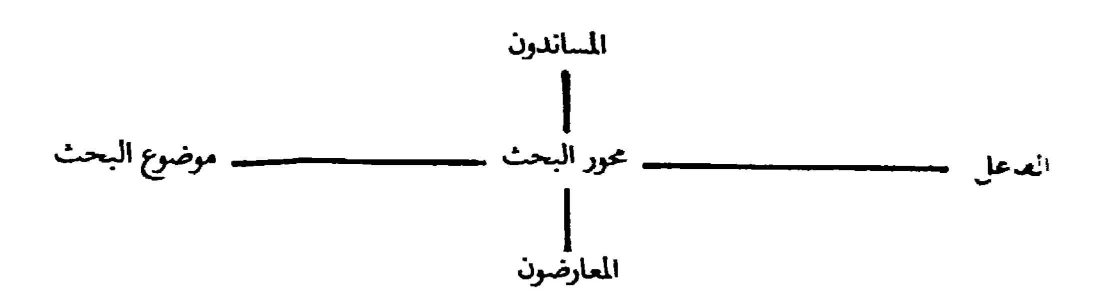
تقوم هذه الدراسه على الفرضية التى آشار اليها الناقد الفرنسى المعروف " رولان بارت " R Barthes في عام 1968 [1]

وكان " ألجيردا غريماس " " A Greimas " " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنيوي Semantique structurale في هذا العصر هو الذي أسس هذه الفرضية في عام 1966 وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semiotique" ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيا بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "L' ecole Semiotique de Paris" .

وتذهب هذه الفرضية الى ان المقصوص[2] "Le recit" جملة هائلة، وان الجملة مقصوص صغير. ففي وسعنا - تبعا لهذه الفرضية - أن نرى في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة: زوجين "deux Couples" وأربعة حدود "Termes" فأما الزوج الأول فهو «فاعل» "Sujet" و «موضوع» "abjet" يربط بينهما التقابل "Opposition" على مستوى الرغبة "desir" أو البحث "Quete". ففي كل قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو «مساند» "adjuvant" و «معارض» "opposant" ينوبان على المستوى السردي عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات "Les epreuves" لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. وبذا فان كلا منهما يحدد بدوره ألوان الخطر والنجدة في الحكاية. فمحور التضادات والتحالفات لا يتوقف عن اختراق محور المطاردة "La Poursuite" المزدوج القطبين. وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجعل من السرد موضوعا مفهوما. فكل سلسلة من الكلمات اذا ما خضعت لهذه الحركة — بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات الا وجوهها البدائية - تتحول الى حكاية.

ويمكن لهذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول «بارت»، ولكنها لا بد أن تبدو كذلك - في رأيه — لكي تطوي بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا. وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تمتلىء فيها السلاسل الأمثالية "Les Paradigmes" دون أي ضياع، حتى تضاء كونية الاشكال "L'Universalite des formes" وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وكاتمية مؤلفه.

على هذا النحو التبسيطي يعرض بارت فرضية «غريماس» التي نعرضها بدورنا على النحو التصويري التالي:



وهذه التصويرة "Schema" تمثل البنية السردية السطحية للمقصوص- "La Structure narrative Supperfi-cielle" وهي لا تختزل فرضية «غريماس» أو نظريته وحسب، وانما تختزل ـ في رأينا ـ كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصوص منذ «فلاديمير بروب» "V. Propp" وحتى الآن مرورا بـ «غريماس» و «كلود بريمون» "C. Bremond" و«رولان بارت» وآخرين[٣].

وسيكون من شأننا فيما يلي ـ وفي ضوء هذه التصويرة النموذجية ـ أن نقوم بدراسة أقصوصة «التشويه من الداخل» للكاتب السوري اللاذقي «عبدالقادر ربيعة. ومن أجل ذلك فاننا سنبادر الى عرض الأقصوصة[٤] كاملة بين يدي القارىء كي يتمكن من متابعة الدراسة والتحليل:

التشويه من الداخل

ظل لفترةٍ طويلةٍ يذكر المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها. . . وقد بدل الرعب ملامحه الجميلة بملامح بشعةٍ راجعةٍ من زمن المسوخ الإنسانى . كأن الوجه الحقيقى قد غاب من ألوف السنين. . . وما تبقى منه أشتاتٌ لاتلتئم. . . ونغمة متلاشية من صوتها يبددها الخيال المتهدم. . . كذلك لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء. . . وكيف تشبثت بيده المقيدة. . . وتجلى الخوف فى وجهها بشاعةً وتشويها.

ـ إلى أين أنت ذاهبٌ ياحبيبى. . .

فمطَّ شفتيه ببلاهة

ـ لست أدرى

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت العربة السوداء فى ظلمات أيام طويلة موحشة، فلبث هو مستسلماً، إذ أدرك أنه واقع فى لحظة العطالة * * حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم. . . سيما أنه ليس مارداً يفلّ الحديد. . . وليس عصفوراً يعبر السموات. . . ثم مضى زمانٌ طويلٌ استغرق فيه يتمثل أحزانها التى تنفثها له رياحٌ حمراء ساخنةٌ. . . كذلك صورتها المسوخية المتداعية. . . لكنْ مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . . وتاه خياله عنها كثيراً . . . وذلك الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه. . . ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش البوم. . . والسحالى. . . وجماعات من الغجر واللصوص. . . وأحياناً تموت

لتُخلق من جديد، ياسمينة بيضاء تهوّم في فناء الدار الخالية !!.

. . . بعد سنين من التخيل. . . وبعد لملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكوّن صورةً متكاملةً عن حياتها هناك. . . وقد تكون قريبةً من الواقع. . . وفي بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة بكاملها. ففي إحداها قرأ الكلمات التالية:

حبيبي. . . أنا مؤمنةٌ بكل أفكارك. . . نعم إننا نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعةٍ. . . وأحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة. بالأمس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق مشمئزاً وهو يقول:

ـ أنتِ تافهة. . . !لأنك لاتعرفين شيئاً عن فن اللذة. . . ثم إني أرفض أن أقبلك.

. . . آه ياحبيبي. . . أين أنت، أتخيلك أحياناً في مكانٍ باردٍ رطبٍ مظلم من أعماق الأرض. . . وأحياناً في الصحارى تشويك الشمس. . . إنك لاتحدثني عن آلامك حتى لاتزيد من أحزاني. . . • وأنا أعرف أن الرجال الأشداء. . . يتألمون. . . أو يبكون. . . ثم يسقطون مهما كانوا أشداء. . . أما عن الحلم. . . فإنه ينجلي لي أكثر في كل مرةٍ يعرض لي فيها.

. . . لملم مزق الرسالة وطواها بقدسيةٍ وأخفاها في صدره العريض. . . . الفارغ. . . حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة. . . كأنه ومضةٌ أفلتت من سديم، عديمة اللون. . . . وهي مجرد بقعةٍصغيرةٍ لا تتسع للحلم. . . فانهدّ تحت دثاره وقد غاب في عدمٍ كئيبٍ وهو يردد: "أنا لست مارداً. . . ولست عصفوراً".

. . . بعد زمنٍ طويلٍ أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام. . . وانسلخ عن الارتباط بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كما أن هنالك جداراً عالياً يفصل بينه وبين الحياة. . . لذا فقد أكثر التشبث بذاكرته. . . المتهدمة، عله يستطيع إعادة دورة حياته السالفة. . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقيةً وشعريةً من محفوظاته. . . كذلك وجه زوجه الجميل. . . وحكايا الأمهات. . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار. وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز. وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمقٍ ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب من بين أصابعه خلسةً. . . فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء. . . وقراءة رسائل زوجه بهوسٍ. . فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنوناً، إذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحشٍ آخر يريد أن ينقضّ عليه.

وفي رسالةٍ أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها:

. . حبيبي إن الإنسان حين يُحتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث. . . أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها. . . وأحلم بحياةٍ أخرى غير التي نعيش، إني بائسة. . . أشعر بنفسي كأنبوبٍ تمر فيه أحزان العالم كلها أو أني لا أصلح للوجود على الأقل. . . نظراً للتعارض الجذري بيني وبين العالم. وإليك تفاصيل هذه الحادثة.

لقد طلب إليّ صاحب "البوتيك" الذي يجاورنا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنيقٍ مستوردٍ من "أوربا" وأخبرني أن الفستان ثمينٌ جداً. وهو من الحرير الهندي الخالص... لكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التعاسة عن ملامحي الجميلة... وأن أبتسم بعمق... وأن تكون العلاقة بيننا مقابل ما يقدمه لي من هدايا وألبسةٍ وأدوات للزينة.. وقد رفضت عرضه طبعاً... وبعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتي.. عاد باكياً.. وتحدث بلهجةٍ شعريةٍ حزينة... ثم أخبرني أنه مستهامٌ في وجهي الذي يشبه وجه ملاك.... وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية. وتألمت من أجله لأني أعرف أن دموع الرجال أليمةٌ وقاسية... فعرضتُ عليه قبلةً من خدي بلا مقابلٍ فرفض بإباء... وقال إنه يصرّ على التعامل معي بمنطق العصر.. مؤكداً لي أن لكل شيء مقابلاً مادياً!!... وبعد أيامٍ عاد إليّ وحدثني هازئاً واتهمني بأني من بقايا العصور الأخلاقية القديمة. وسحب إعجابه مني دفعةً واحدة.

أما عن الحلم الذي أحدثك عنه... فإنه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطىء البحر ليلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلةً خطيرةً وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام. وإلى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه... أرجو أن تصلك رسائلي بأمانةٍ ولك حبي.

تقادمت النهارات المتعاقبة.. مالت إلى الهرم.. وطال مكوث الشمس في السماء... والريح تلوثت بهباءٍ أحمر ساخن... واشتدت حرارة الحديد... وقست الصخور أكثر.. نزفت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً، يحرق إهابه الملتهب فقرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيءٍ أفلت من يده... وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا... حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل... لكنه يذكر أنها جميلةٌ على نحوٍ ما... كذلك كانت الموسيقا رائعةً... والشعر... بطريقةٍ ما... أغمض عينيه حزناً على إنسانيته. وغاب دون أحلامٍ وحدثت له أشياء كثيرة... في غيبوبته... وركلته الأقدام ونُقل على حمّالة.

وبعد أشهرٍ عاد له شيءٌ من الوعي لكنه آثر التوقف عند رسائل زوجه وعند الحلم الغريب بالذات... وتشاءم منه كثيراً... ارتعدت فرائصه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه... هل هو نبوءة ما... أم أنه هذيان... ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة... فيها عجوزان ميتان متعانقان... بكامل لباسهما الرسمي.. والعربة السوداء... يقودها حوذيٌ ساكنٌ.. بدون ملامح... يُسيّر جيادها بهدوء!!

في أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله... وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافيةٍ كأنها توشك أن تتلاشى، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس... إذ إن النسيان يمتد إلى عقله وإلى عواطفه... وقد يحتاجها كشهادةٍ تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرةً... وكان يمتلك اسماً وقلباً.

حبيبتي سمراء... أو بيضاء... لوّنها السحرُ.. ظلّلها الغمام... أنفاسها أنسامٌ من

إرم ذات العماد. يهف شعرها فيرهفني . . ما نظرت إليها إلا لأمتدح جمالها . . .

آخر رسالةٍ ألقيت فوق جثته تقول فيها :

إنـه مشهدٌ فظيعٌ يـا حبيبي. العربـة واضحـةٌ تماماً. . . إن العجـوزين ميتان تمامـاً. . . لكنهما متعـانقان . . . الحوذي حي. . . لكنـه بـدون ملامح. . . الأحصنـة تسير بهدوء. . . العربـة السوداء. . . وهي نـوعٌ من عربـات دفن الموتى. . . . . وأنا لابـد لي من أن أرتمي تحت عجلاتها. . . لست أدري لماذا. إلى اللقاء.

. جاء بعد ذلك شخصٌ بوجهٍ جهمٍ. . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورقٍ كتب عليها بضع كلماتٍ غامضة.

هـذه هي الأقصوصـةالتي لا تنتظـر منـا الا التحليل والتفكيك. ونحن لن نحلل هـذه الأقصوصـة تحليلا مـوضوعيا (أو مـوضوعـاتيا) (Thematique) على الـرغـم ممـا يشف عنهـا من موضوعات: تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن. . . ولن نحللها تحليلا نفسيا على الرغم ممـا يهيمن فيها من جنس ورغبـة وحلم: وهذيـان: وجنون. . . ولن نحللهـا تحليلا ماركسيـا مهما أبدت من قهر: طبقي: ، وفكـر: يساري مدحـور: وصراع من أجل الحياة. . . ولن نحللها تحليـلا وجوديا وان كـان البطل فيها يصارع قـدره بمفرده، ويمتزج خيـاره البدئي بالتسلط الجاثم على صدره. . . فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل. انها تربة خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي، وإنما سنخصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجي هو التحليل في ضوء " علم العلامات " . ونحن لا نأخذ بهذا المنهج لأنه الأكثر رواجا في النصف الثـاني من هـذا القرن، وانما لأنـه ذروة مـا تـوصل اليـه الفكر الانسـاني من دقـة في المصطلح، وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على تـوظيفه واستثماره. هذا الى أن " علم العلامات " قد أبدى نجاحا هـائلا في ميدان تحليل المقصوص، وتراكم وراءه في هذه العقـود الأخيرة تراث " هائل " من الدرس والتحليل. وربما كان من المفيد أن نذكر بنبوءة العلامة اللسـاني " دوسوسوسير" F. De Saussure الذي استشرف منذ بداية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات Liguistique" وجميع نظم العلامـات الأخرى. وقد أطلق " دوسـوسير" على هذا العلم اسم " علم العلامة " Semioliogie " وانمانميز بين: Semiologie " و" Semiotique" بترجمة الأولى الى " علم العلامة " والثاني الى " علم العلامات " . فعلى الرغـم ممـا يجمع بينهما انهما يتميزان من بعضهما ـ خلافا لما يظنه الكثيرون ـ من أن الأول يركز جهوده على علم اللغة والمجتمع بينما يتعدى الثاني ذلك ليرتاد التصوير والنحت والـرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى. واذا كان " علم الغلامـات " قد بدأ في فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخـر " علم العلامـة ، فإنه مـالبث أن انفصل عنه ونـافسه ثم تغلب عليـه في سبعينـات هـذا القـرن على وجـه الخصـوص. فتحت هـذين المصطلحين الخطيرين ومصطلح البنيـوية تنـدرج أهم الأعمال المعرفيـة في هذا القـرن. فالبنيـويون من أمثـال " ليفي ستروس " في ميدان الأنثـروبولـوجيا، الاينتولـوجيا، و " لـويس ألتوسير " L. Althusser " في

الماركسية البنيوية، و " جاك لاكان " g. Lacan · في ميدان التحليل النفسي، و " رولان بارت " في ميدان النقد الادبي ، و " ميشيل فوكو M Foucault في تاريخ المفاهيم الفلسفية و «اغريماس» في ميداني علم الدلالة البنيوي S emantique Structurale· وعلم العلامات " . . . كل هؤلاء تندرج أعمالهم وأسماؤهم تحت هذه المظلات الثلاث. واذا كنا ننسى فاننا لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف · Hjelmslev· و " جاكوبسون " R Jakabson و " مارتينه " " A Mar- tinet " والألسنيين البنيويين الأمريكيين من أمثال " بلومفيلد ·Bloomfield· وتلامذته. واذا كانت البنيوية قد أفادت من «علم العلامات " فانها أفادته بما أمدته به من آلة مصطلحية دقيقة وتقابلات دالة. هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علاماتيا بنيويا يسعى الى اكتشاف البنية الدلالية العميقة للأقصوصة، والعلاقات التي تنسجها عناصرها . فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لآفاقه واستلهام لروحه . وهذا يعني أننا ـ وعلى غرار «بارت " ـ سنعمد الى تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد. وأول ما نستفيده من البنيوية هو تحويل المقصوص من سلسلة تأليفية ·Syntagmatique " الى سلاسل أمثالية " · Paradigmatique · ، من بناء أفقي خيطي الى أبنية عمودية تقابلية. فمثل هذا التحويل هو القادر ـ في رأينا ـ على كشف البنية العميقة للمقصوص. وهنا تجدر الاشارة الى ملاحظتين : ـ فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية الى أمثالية قد لا يكفي تماما لكشف البنية العمية مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه الى تأليفي جديد. . . وهكذا فإن الانتقال من التأليفي الى الأمثالي، ومن الأمثالي الجديد الى تأليفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنيوية . فمن أراد أن يعقل، والا فليبق فى كهفه المظلم العميق. ـ وأما الثانية فهي أن التنقل بين التأليفي والأمثالي، بين التزامني " sgunchronique والتزمني ·diachronique· لايجمد زمنية الأقصوصة، ولا يقضي على تاريخيتها، وانما يضع هذه الزمنية في موضع غير خيطي. إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفقها، ولكنه ينقله من مستوى السطور إلى الحقول. نستمع الى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس " عن العلاقة بين البنيوية والتاريخ : " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنيوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكلة بحد ذاته، ان وجود مثل هذا التقليد التاريخي هو الذي يستطيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنيوية " (٥). هذه هي المعطيات النظرية التي نشيد في ضوئها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل " . فاذا عدنا الى التصويرة النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من محور البحث أو الرغبة :

فاعل — بحث / رغبة — موضوع

وانما نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحديد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها، أو يخضع لها. وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها . فالصيرورة تتحدد

باتجاهين : مايفعله الفاعل، أعني الفعل، وما يخضع له، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نـرسم هذيـن الاتجاهين في حقلين عموديين متجـاورين، كما سنحـاول تقديـم هذه الخطـوات بشكل موجز قدر المستطاع :

الفعل L action

القيام بالفعل 'Agir'	الخضوع للفعل subir
ـ رأي وجهها . . .	
ـ سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .	ـ دفعوه الي السيارة السوداء . . .
	ـ تشبثت بيده المقيدة . .
	ـ يده مقيده . .
ـ رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . ـ	
مط شفتيه ببلاهة (أجاب) (١) . . .	
ـ (أجاب) لست أدري . .	
	ـ مضت العربة السوداء (به) . .
	ـ واقع في لحظة العطالة . .
ـ أدرك أنه	
ـ ظل لفترة طويلة يذكر:	
. المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . .	
. النغمة المتلاشية . .	
. لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . .	
. وكيف تشبثت بيده المقيدة . . .	
. وتجلى الخوف في وجهها بشاعة و . . .	
. ومط شفتيه ببلاهة . . .	
. وكيف (أجاب) : لست أدري . .	
. وكيف مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .	
. وكيف لبث هو مستسلما . . .	
. وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .	

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"

ـ مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل :
. أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة
. صورتها المسوخية المتداعية . .
ـ تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها كثيرا . . .
ـ (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي الخواطر) . .
ـ تخيل . .
ـ لملم الرسائل الممزقة . . .
ـ استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . .
في بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة بكاملها . .
ـ قرأ الرسالة الأولى . . .
ـ لملم مزق الرسالة . . .
ـ طواها بقدسية . . .
ـ أخفاها . . .
ـ حملق في النور . . .
ـ انهد . . .
ـ غاب في عدم كئيب . .

ـ ردد : أنا لست ماردا ولست عصفورا . . .
ـ أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء الأيام . . .
ـ انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . .
ـ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن .

الخضوع للفعل Subir

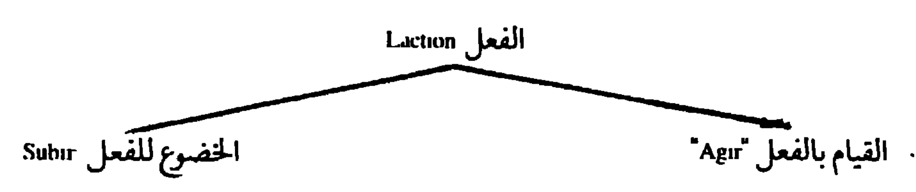
الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه ويهجس له بالموت والفناء . .

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
	ـ كما أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة . .
أكثر التشبث بذاكرته المتهدمة عله يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . . ـ حاول أن يسترجع : . مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . وجه زوجه الجميل . . . حكايا الأمهات . . . تهاليلهن . . . رؤى عن الطبيعة الساحرة . . . بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز . . ـ تأمل في معنى المأساة الانسانية . . ـ بحث في أمر نسبيتها . . ـ شعر بوضوح أن	
ـ اضطر أن يجلد نفسه : . بالاستظهار . . . . والغناء . . . . . وقراءة رسائل زوجه بهوس . . . ـ يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنونا . . .	ـ وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه خلسة . .
	ـ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر . . .
ـ استطاع أن يقرأ . . .	ـ طال مكوث الشمس في السماء ـ تلوثت الريح بهباء أحمر ساخن . . . ـ اشتدت حرارة الحديد . . .

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
	ـ قست الصخور أكثر. . .
	ـ نزفت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق إهابه الملتهب. . .
ـ قرر أخيرا أن يسقط على الأرض. . .	
ـ تاركا وراءه كل شيء.	ـ أفلت من يديه
ـ أقلع نهائيا عن التفكير:	
. في الشعر.	. . . . الشعر
. والموسيقا	. . . . والموسيقا . .
. وحتى عن رسائل زوجه.	. . . . وحتى رسائل زوجه . .
. أو عن وجهها الجميل.	. . . . أو وجهها الجميل . . .
ـ لكنه يذكر:	
. أنها جميلة على نحو ما . . .	
. كذلك كانت الموسيقا رائعة . . .	
. والشعر (كان رائعا). .	
ـ أغمض عينيه حزنا على إنسانيته . .	
ـ غاب دون أحلام . .	
	ـ حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . .
	ـ ركلته الأقدام. .
	ـ نقل على حمالة. .
	ـ بعد أشهر عاد له شيء من الوعي. .
ـ أثر التوقف:	
. عند رسائل زوجته. .	
. وعند الحلم الغريب بالذات. .	
ـ تشاءم منه كثيرا. .	
	ـ ارتعدت فرائصه خوفا. . .



القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
ـ حينما حاول أن يفسر معانيه . .	
	ـ في أحد الأيام أحس بانعدام المكان . . .
ـ فكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس .	
	ـ يمتد النسيان الى عقله وعواطفه . . .
ـ قد يحتاج الى شهادة تؤكد أنه كان يمتلك اسما وقلبا . . .	
	ـ آخر رسالة ألقيت فوق جثته . . .
	ـ جاء شخص بوجّه جهم رمى اليه بمرده من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورق كتب عليها بضع كلمات غامضة . . .

والآن ، كيف نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارىء أن الجدول إعادة بناء للأقصوصة على نحو جديد . فالأقصوصة سداة ولحمة . فأما السداة فهى محور الرغبة المحدود بقطبيه ، الفاعل والرغبة . وأما اللحمة فهى النسيج الذى يحوك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمعارضة بما يقربه تارة من رغبته ، ويبعده تارة عنها فى فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وارتخاء تبعا لهاتين القوتين ، قوة الدفع فى الفعل المساند ، وقوة الجذب فى الفعل المعارض وصولا الى النتيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتفاف أن نذكر هنا ـ ومن ضوء هذا الجدول ـ بما أتينا عليه فى استهلالنا النظرى عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمنية للمنهج الذى نستخدمه .

ـ فالجدول ـ من جهة : ـ بنية لازمنية لأنه يضع الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الاول منهما على معرفة المساندين ، والثانى على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بناء جميع الجداول اللاحقة بدءاً من صفات البطل الفاعل وانتهاء بالبنية السطحية السردية للأقصوصة .

ـ واذا كانت قراءة كل حقل على حدة تقدم البعد اللازمنى للأقصوصة ، فان قراءتهما معا تقدم البعد الزمنى .

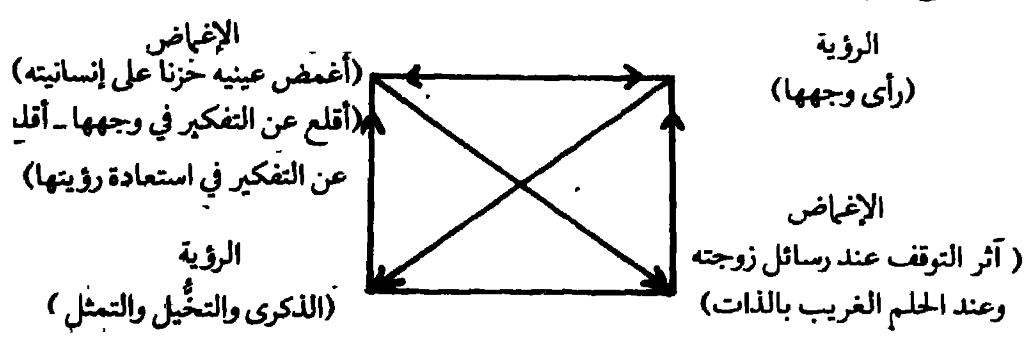
واحترام البعدالزمنى هنا يعنى أن نقرأ الحقلين معا من اليمين الى اليسار ، ومن الأعلى الى الأسفل . فالقراءة على هذه الشاكلة إعادة قراءة للأقصوصة فى تتابعها الزمنى الخيطى . وهذا ما يفسر السبب الكامن وراء هذه الطريقة فى توزيع المنصوصات بين الحقلين . فكل منصوص يحتل سطراً مستقلاً . وأما نقطة البدء فيمثلها أول منصوص في الأقصوصة وهو « رأى وجهها » الذى ينتمى الى الحقل الأول . فاذا انتقلنا الى المنصوص الثانى وكان تابعا للحقل نفسه وضعناه تحت سابقه تماما . واذا كان تابعا للحقل الثانى وضعناه في الحقل الثانى لا على سوية المنصوص الأول وانما تحته بسطر حرصا منا على احترام التقدم الزمنى للأقصوصة . وعندما نجد منصوصين على سوية واحدة فى الحقلين ، فهذا يعنى أن التتابع الزمنى يجرى في لحظة واحدة بين المنصوصين ، ولكن أولهما ينـدرج في حقل القيام بالفعل ، والثانى ينـدرج في حقل الخضوع للفعل .

وهكذا سيكون في وسع القارىء بمفرده أن يستوعب بناء هذا الجدول في بعديه التزمنى والتزامنى ، وأن يقرأ الأقصوصة انطلاقا من الجدول وحسب .

الفعل التدشينى فى هذه الأقصوصة هو فعل الرؤية . فالبطل « يذكر » أنه « رأى » مما يعنى أنه رأى أولا ، ثم كانت الذكرى .

والرؤية فعل « تـدرجى » هابط ، اذا انه كلما تقدم البطل في الذكرى تراجعت قدرته على الرؤية . ان زمن الرؤية يتحرك في اتجاه معاكس : لزمن السرد . فالرؤية فعل « يتجه نحو الماضى لا نحو المستقبل » .

هكذا نرى البطل في البداية وهو يرى ، ثم ما تلبث هذه الرؤية أن تتحول الى ذكرى رؤية ، فتمثل وتخيل واسترجاع لصورة المرئى ، الزوجة . . . حتى اذا ما اجتاز العناء في داخله شوطاً بعيداً من الظلم والقهر والإحساس بالفجيعة والعدم ، أقلع حتى عن التفكير في رؤيتها ، وأغمض عينيه حزناً على انسانيته . ان تقدمه في السجن يتضمن تقادم ماضيه ، وحين تخفق الذكرى في استعادة صور الماضى يطوى البطل جفنيه . وهذا ما نستطيع أن نقدمه في المربع العلاماتى التالى :



فإلى قراءة هذا المربع :

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تبتعد الرؤية شيئا فشيئا حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وتخيل رؤية وتمثل رؤية . ثـم ينتهي الأمر بالبطل الى الاقلاع عن التفكير فى استعـادة رؤيتها واذ يشده وجهها الجميل مرة أخـرى نراه وقد آثر التوقف عـند رسائلها وحلمها الغـريب مما يتضمن إيثاره رؤيتها بشكـل غير منصوص عنه ، وتحتجب الرؤية في النهـاية بشكل كـامل حين يأتي الموت ليسترقها ، ويضع الرائي والمرئي في محرق واحد (٧) .

ان التـدهور فى فـاعلية البطل يضع الأقصـوصـة فى مستوى التراجيـديا . فـ « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى يتعانقا : كـلاهما تنبيء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل في الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه في مواجهة نفسه . الأول يفقأ عينيه ، والثـانى يغمض عينيه . وكلاهما فقد نفسـه عندما وجد نفسـه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن في التحليل ، فلنتوقف قليلا عند صفات البطل .

ولاستخراج هـذه الصفات فإنه يترتب علينا أن نضع المنصـوصات « Les enomces » الدالة بعضها بازاء بعض لافتين الى أن الجدول التالي اعتصار للجدول السابق . فصفات البطل منتزعة من حقلي الفعل .

صفات البطل

١ ـ يذكر أنه فارق امرأة .
٢ ـ ويذكر أنهم دفعوه الى السيارة السوداء .
٣ ـ وأن يده كانت مقيدة .
٤ ـ وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدرى .
٥ ـ وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .
٦ ـ وأنها قالت : نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة .
٧ ـ وأن صدره عريض فارغ .
٨ ـ وأنه حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة .
٩ ـ وأن وجه زوجته جميل . .
١٠ ـ وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري « متزوج » موقوف . فأما أنه يسارى فهذا ما يفيده التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففى هذين المنصـوصين تعلن الزوجة انتماءها وانتماء زوجها الى

طبقة الفقراء ، كما تعلن إيمانها بأفكاره مما يعنى أنه يناضل من أجل هذه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيده من المنصوصين الثانى والثالث ، حتى اذا ما وصلنا الى المنصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه زنزانة منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجينا كجميع المساجين ، وانما هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دما أصفر فاسدا ؟ . وأما أنه يمط شفتيه ببلاهة . ويملك صدراً عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل « يسارى » متزوج « سجين » محكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار ـ فمن يسانده ؟ ومن يعارضه فيما يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) .

هذا ما سنباشره في الحال وفقا للتسلسل السردى الذى يخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأقصوصة (٩) .

ـ المساندون ـ

جـ ـ وأول مساند للفاعل هو الذكرى . وربما كان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل «يذكر » هو الفعل التام الأول الذى يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن أكثر من وجه ، فلنتلمس وجوهه عبر وضع منصوصاته في حقل أمثالى يميز بين السمات الايجابية والسلبية ، ويحترم التسلسل الزمنى للمقصوص . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها . . ملامحه الجميلة . . . . كأن الوجه الحقيقى . . . . ـ ونغمة . . . . وكيف تشبثت بيده.	وقد بدل الرعب بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الانسانى . . . قد غاب من ألوف السنين ، وما تبقى منه أشتات لاتلتئم . . متلاشية من صوتها بددها الخيال المتهدم . . ـ كذلك لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . . المقيدة . . . ـ وتجلى الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . ـ فمط شفتيه ببلاهة : لست أدرى . . . ـ مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . ـ فلبث هو مستسلما . ـ أدرك أنه واقع فى لحظة العطالة حيث توقفت حياته الانسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس ماردا يفل الحديد . . . وليس عصفورا يعبر السموات.

ان ما يبـدو هنا في دور « الذكرى » هـو أنها مساند متفـاوت . فهى تتراوح بين السلبية و الايجابية . وهى واد بدأت إيجابية الا أنها سرعان ما تتحول الى فعل سلبى . وهذا يعنى في أبسط ما يعنيه أن الـذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنهـا ناءت به وتحولت الى عبء : على قلبه . .

جـ ـ وأما المساند الثانى فهو « التمثل » الذى تصف منصوصاته على النحو التالى :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استعرق فيه يتمثل

ـ أحزانها التى تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . ـ كذلك صورتها المسوخية المتداعية . . .	ـ لكن مع الأيام المتكررة تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . .	ـ وتاه خياله عنها كثيرا . . .	ـ . . . (و) بعد سنين من التخيل وبعد لملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . . .

ولقد بنينـا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل « التمثل » والتحـولات التى طرأت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحـزان زوجته وصـورتها بشكل مباشر . وفي الحقل الثـانى تقادمت الـرؤى المشوشة لهذا التمثل . ثم إذ نصل الى الحقل الثـالث نرى البطل وقد تاه خيـاله عن الرؤى التى تمثلهـا . وفي الحقل الرابع يبـدو التخيل مرادفـا للتمثل . ولعلنا نـلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم ببناء الحقل الرابع بمفرده , وانما تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة .

وأهم ما في الأمر أن المسـاند يتدرج في الانحدار والاخفاق . فلئن كان ـــ في مرحلة : أولى قد استطـاع أن يساعد البطل على تمثل مـوضوع بحثه ولو بصورة مشـوهة ، ان تقادم الأيـام قد شوش هذه الرؤى في مرحلـة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلـة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الرابع حتى نتبين انعطـافا حادا في مسيرة التمثل ـــ التخيل الذى يفلح في انقاذ الصورة المشـوشة المتقادمة . الا أنه لا بد من الاشارة هنا الى أن التمثل لم يكن بقادر على اضفاء هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلنر ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جـ ـ نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسـائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول ينفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضع المنصوصات المتشابهة بازاء بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتمييز الجديد منها ـ في كل رسالة ـ بالقياس الى سابقاتها

(رسالة لمسلم البطل مزقها)	(رسالة قرأ الجزء الأعظم الباقي منها)	(رسائل غير منصوص عنها وإنما يشار اليها)	(آخر رسالة ألقيت فوق جثته)
ـ حبيبي . . . ـ أنا مؤمنة بكل أفكارك . . . ـ نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة . . ـ أحيانا تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة ـ بالأمس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق مشمئزا وهو يقول : أنت تافهة . . . لأنك لا تعرفين شيئا عن فن اللذة . . . ثم إني ارفض ان اقبلك .	ـ خبيبي . . . ـ ان الانسان حين يحتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث . . . ـ أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها . . . وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش . . . إني بائسة . . . إليك تفاصيل هذه الحادثة : . عرض صاحب البوتيك عليها الجنس مقابل فستان انيق شريطة أن تزيل التعاسة عن ملامحها الجميلة وتبتسم بعمق . . . . رفضت عرضه طبعا . . . . بعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتها . . عاد باكيا . . . عرضت عليه قبلة من خدها		

ـ آتخيلك أحيانا في مكان بارد مظلم من أعماق الارض . . .
ـ أنا أعرف أن الرجال الأشداء يتألمون . . . أو يبكون . . . ثم يسقطون مهما كانوا أشداء . . .
ـ أما عن الحلم . . فإنه ينجلي لي اكثر في كل مرة يعرض لي فيها .

بلا مقابل فرفض بإباء . . .
. اتهمها بأنها من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه منها دفعة واحدة .

ـ أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يوم : أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلا ، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام . والى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه . أرجو أن تصلك رسائلي بأمانة ولك حبي .

ـ آثر التوقف عند الحلم الغريب بالذات . . .
وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعدت فرائصه خوفا حينما حاول ان يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . مامعنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء ! !

انه مشهد فظيع ياحبيبي . العربة واضحة تماما . . . ان العجوزين ميتان تماما . . . لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء . . . وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لابد لي من أن أرتمي تحت عجلاتها . . . لست ادري لماذا . الى اللقاء .

كيف نقرأ الجدول السابق ؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كما سنحاول تعقب ما يمكن أن تفرزه هذه الرسائل ، أو نتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند «قوي»للبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول الى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

* ـ وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وتماسكها إنها «مؤمنة»بكل أفكار زوجها دونما استثناء . ولكن هذا الايمان ما يلبث ان يتراجع ـ في الرسالة الثانية ـ حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت الى مرحلة أشبه ما تكون بالاختناق ، وتعبت من المقاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة الى الكلام بلا تحفظ أو حساب .

* ـ وإذ نعود الى الرسالة الأولى نسمع الزوجة تقول : «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة» . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه ان الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تتقبل المأساة» فهذا يعني تحولا في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيرا عن توحد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيرا عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالزوجة ـ تارة ـ تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب تمر فيه أحزان العالم كله . . .)ويبقى أن نلاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ماتزال قوية صامدة متفائلة ، ثم مالبثت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

* ـ واذا كانت الزوجة تروي لزوجها ماحصل لها مع صبي الفران على انه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تروي له ــ في الرسالة الثانية ما حصل لها مع صاحب البوتيك بهذه الصيغة : «اليك تفاصيل هذه الحادثة » . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نوعا من المشاعر الزوجية ، الا انها أصبحت مباشرة تتصف بالفجاجة . لقد كانت الطريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسبان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عدمية تروي الاحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهر الرسالة الثانية بالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صبي الفران تماما في الرسالة الاولى ؟

ثم ألا ترى إلى أي حد يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك ، وتعرض عليه قبلة من خدها؟لقد كانت الزوجة في مرحلة أولى ـ قادرة على التحكم بكتابتها ، وفرض رقابة على رسائلها ، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجين ، ثم وصلت الى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* ـ هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى ، في حين يحتجب تماما في جميع الرسائل اللاحقة هذا الا ان تعاطفها الدافيء معه يبدو مشوبا باحساسها بسقوطه مهما ابدى من المقاومة والصمود .

* ـ وهنـا يندس الحلم في الرسـائل . والحلم عنصر متدرج الفعـالية فهو شبـه حيادي في الرسالة الاولى ولكنه ـ في الرسالة الثانية «يدخل مرحلة خطيرة «لأنه »اصبح يجري أمام الزوجة في اليقظة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير.

* ـــ وفي الرسـالة الثـالثة تحتجب كل المضـامين والافكار، وتتفـرد الصفحة تمامـا للحلم الغريـب، فالحلم يكتسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : «عـربة سوداء آتية »من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعـانقان . . . بكامل لباسهما .ـ والعربة سـوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء!!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أيـة زوجة بطبيعة الحال، غير ان واقع الزوجة هنا انها عـاشت بعيدة عن زوجها

، فلم يعـد حلمها حلما بالعيـش الى جانبـه، لأن واقعا أعلى يفرقهما، وإنما اصبـح حلمها حلما باللقاء معه في الموت. هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيرا عن يأسها من العيش إلى جانبه.

* ـ وتتصل الرسالة الأخيرة بعد أن يكون البطل قد مات. ولكن موته لا يضع حدا للمأساة . فالـرسالة التي القيت على جثتـه تحمل نبوءة بموت الزوجـة على لسانها. والرسـالة تقتصر على الحلم الذي وصل الى اعلى مراحل نموه. فلقد كان مجرد عنصر مقلق في الرسالة الأولى ثم اصبح وحشا مفترسا في الرسالة الاخيرة. والرسالـة كلها حلم. فهي ـ من جهة ـ تطور مضمون الحلم في الرسالة السابقة.

وهي ـ من جهـة أخرى ـــ «مشهد»يذكـرنا بالـرسالة الثـانيةالتي كـان الحلم فيها يجري في اليقظة لا في المنام. هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافـا ـ للعناق الذي يضم الزوجين في عربة سـوداء من عربات دفن الموتى . ويتضح هنا ان العجوزين اللـذين كانا في الرسالـة الثالثة مجرد صـورة للزوجـة والبطل نـراهما يقتربان ويقتربـان حتى يتطـابقا حين يمـوت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارتمائهـا تحت عجلات العربة السوداء ـ فما كـان يتراءى للزوجة أنه مجرد حلم تحول الآن الى حقيقة واقعـة . ولئن كان الحلم تعبيرا سلبيا عن قـدرة الزوجة على الصمود ، فـانه يحمل حتى في سلبيته ـــ هذا البعـد الايجابي المرير، وهـو أنه يتولى عنـاق الحبيبين في عالم مـا بعد الحياة .

* ـ ونختتم حـديثنا بـالقول : إن الرسـائل مساند ايجابي في البـداية ، يتحـول الى معارض . ولعل السمة التي تميـز هذا المساند أنـه فتات مسانـد. فهو مجرد فرق في الرسـائل الاولى ، وهو مقصوص «منقـوص»فيما بعد. ثم تأتي الـرسالـة الثالثـة ولا ذكر لنصهـا على الاطلاق . حتى اذا ماوصلنا إلى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل.

لقد كـانت الرسـائل معينا مخلصـا البطل، ولكنهما مـالبثت ان تحولت الى ما يشبـه حصان طروادة الذي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل.

ولما كـان الحلم الذي تفـرزه الرسـائل حلما معارضـا . فإننا نجـد أنفسنا مضطـرين لقطع سلسلة المساندين. ودراسة هذا الحلم المعارض.

واذا كنا نـؤكد،هنا على دراسـة الوجه المعـارض للحلم فلأن للحلم وجهـا آخر هو الـوحه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السياق الى ان الحلمْ المعارض هو الحلم المندس في رسائل الزوجة .

جـ ـ والصورة النموذجية لتقديمه ـ فيما نـرى ـ هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلمها المقلق الغريب ، وأما الثاني فيكشف انعكاسات الحلم على البطل .

(١) هي (الزوجة)	هو (الزوج)
ـ وذلك الحلم الذي يقلقها ـ أما عن الحلم . . . فانه ينجلي لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها . ـ ٢ ـ ـ اما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلا ، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام ـ٣ـ الرسالة هنا لا يرد نصها ولكن محتواها معروض على لسان الزوج ـ٤ـ ـ انه مشهد فظيع ياحبيبي . العربة واضحة تماما . . . ان العجوزين ميتان تماما . . . لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي أن أرتمي تحت عجلاتها . . . . . لست أدري لماذا . الى اللقاء .	يثير مخاوفه . . . ـ ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش البوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الغجر واللصوص . . . وأحيانا تموت لتخلق من جديد ياسمينة بيضاء تهوم في فناء الدار الخالية «١١» ـ آثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعدت فرائصه خوفا حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ـ ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء «١١»

ومن الجلي تماماً أن السلبية هي العلامة التي تسم الحلم في الجانبين. فالحلم يقلق الزوجة، ويثير مخاوف الزوج، ثم يهجس له بالموت والفناء، وفي خضم ذلك تحاول "ياسمينة" أن تقوم. ولكنها أمل "ميت" في المهد. فهي لا تزهو ولا تتمايل، انها تهوم مجرد تهويم، أعني أنها تهز رأسها من النعاس. وهي لا تفعل ذلك الا في فناء دار خالية. ثم ألا ترى كيف تعجز هذه الياسمينة عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة؟ وهي ما ان تنهض حتى يفترسها ويفترس أصحابها الموت.

ومن المفيد أن نتوقف ملياً عند مضمون الحلم في الرسالتين الأخيرتين. ففي كلتيهما عجوزان ميتان. وفي كلتيهما عجوزان متعانقان. ولكن الموت "تام" في الرسالة الرابعة بينما هو غير موصوف بذلك في الرسالة الثالثة. وفي الرسالة الرابعة يجيء خبر "العربة" معرَّفا بينما هو في الرسالة الثالثة نكرة.

وأما ظهور العجوزين الميتين بكامل لباسهما الرسمي، فانه يستدعي بعض التمهل والأناة.

فاللباس الرسمي، والجياد السائرة بهدوء. . . كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي، ومناسبة رسمية. ويمكن تحديد المناسبة الرسمية مبدئياً باحدى وجهتين، فإما أن تكون مناسبة خاصة بالأفراح، وإما أن تكون مناسبة خاصة بالأتراح. فلنتفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة.

والسياق حلم "لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره، وتفكيك منصوصاته".

فاذا وضعنا العناصر التالية بعضها الى جانب بعض "عجوزان - ميتان - لباس رسمي - عربة دفن الموتى" وجدنا أنفسنا أمام صورة الجنازة.

ولنتذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقضي بدفن الميت في لباسه الرسمي. ولكن الميتين هنا متعانقان. وهذا ما يضعنا أمام صورة العاشقين الكبار في تاريخ الأدب العالمي من أمثال "روميو وجولييت". فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لهما الحياة باللقاء.

فاذا وضعنا عنصر العناق الى جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في الموت. أو لنقل بصيغة أخرى اننا أمام عرس جنائزي.

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجتازا الحياة كلها وهما ينتظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء التي ما كانت لتجيء الا على ظهر احدى عربات الموت.

وهكذا يتحول الحلم الى نبوءة تستشرف المستقبل: وتقول ان العمر ماض، وان ما تخشاه الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيبين الا الموت.

ولئن كانت العربة سوداء في كلتا الرسالتين، فإنها في الرسالة الرابعة عربة من عربات دفن الموتى.

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت. وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت.
ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة. فالموت هنا قد اكتمل، والحوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الآن حيث أصبح الموت حقيقة "نهائية مكتملة".

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربة تعبيراً عن حلمها بموت مشترك. لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المنفردة.

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً، ويجعل من حياتهما عيشاً منغصاً يهتز على أرض رحوة.

فماذا عن حلم البطل؟

جـ - إنه حلم "يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين. ولكنه ما يلبث أن يختنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب.

هذا هو مسار الحلم. فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز "عن الحلم". وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين:

* - الأول ويرد على النحو التالي:

"حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة... كأنه ومضة أفلتت من سديم، عديمة اللون... وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم... فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كئيب وهو يردد "أنا لست مارداً... ولست عصفوراً".

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن، ولكن النافذة بقعة صغيرة" لا تتسع للحلم. لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن، ولكن البطل ملقى في زنزانة أضيق من أن تفسح بقعة للحلم.

وعندما يردد البطل: "أنا لست مارداً ..." فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله. وعندما يضيف: "ولست عصفوراً" فهو يشير الى السجن العميق الذي ألقي فيه. وفي الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده. فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع "الحياة الانسانية" التي توقفت عن التقدم هناك عندما "مضت به العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة". فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم "بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد".

*ـ وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

" قرر أخيرا أن يسقط على الأرض تاركا وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائيا عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . . أغمض عينيه حزنا على انسانيته . وغاب دون أحلام . . . " .

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجه الجميل . ولكنه ـ وعلى الرغم من قراره ـ ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيه حزنا على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزنا على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود الى الذاكرة .

جـ ـ ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنهما يدخلان الى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهدمة ، علّه يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجه الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جدارا يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا الى أنها ذاكرة " متهدمة " في أساسها .

جـ ـ فأما التأمل ـ وخلافاً للذاكرة ـ فإنه مساند آيل " الى الإخفاق " . لننظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . " .

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت. وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت.
ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة. فالموت هنا قد اكتمل، والحوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الآن حيث أصبح الموت حقيقة "نهائية مكتملة".
وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربة تعبيراً عن حلمها بموت مشترك. لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المنفردة.
هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً، ويجعل من حياتهما عيشاً منغصاً يهتز على أرض رحوة.
فماذا عن حلم البطل؟
جـ - إنه حلم "يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين. ولكنه ما يلبث أن يختنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب.
هذا هو مسار الحلم. فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز "عن الحلم". وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين:

* - الأول ويرد على النحو التالي:

"حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة... كأنه ومضة أفلتت من سديم، عديمة اللون... وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم... فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كئيب وهو يردد "أنا لست مارداً... ولست عصفوراً".
والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن، ولكن النافذة بقعة صغيرة "لا تتسع للحلم. لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن، ولكن البطل ملقى في زنزانة أضيق من أن تفسح بقعة للحلم.
وعندما يردد البطل: "أنا لست مارداً ..." فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله. وعندما يضيف: "ولست عصفوراً" فهو يشير الى السجن العميق الذي ألقى فيه. وفي الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده. فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع "الحياة الانسانية" التي توقفت عن التقدم هناك عندما "مضت به العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة". فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم "بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد".

* ـ وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا ا النحو:

" قـرر أخيرا أن يسقط على الأرض تـاركا وراءه كل شيء أفلت من يـده . . . وأقلع نهائيـا عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحـو ما . . . كـذلك كانت الموسيقـا رائعة . . . والشعـر . . . بطريقـة ما . . . . أغمض عينيه حزنا على انسانيته . وغاب دون أحلام . . . " .

لقـد قـرر البطل أن يسقط متخليـاً عما أفلت مـن يـده . لقـد أقلع عن التفكير بـالشعـر والموسيقا ووجه زوجه الجميل . ولكنه ـ وعلى الرغم من قراره ـ ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعنـدما يغمض عينيه حزنا على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزنـا على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هـو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجـز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود الى الذاكرة .

جـــ ولنلاحـظ في البدء أن الـذاكرة شيء ، والذكـرى شيء آخر فكـلاهما مسانـد يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنهما يدخلان الى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهدمة ، علّـه يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظـاته . . . كذلك وجه زوجه الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جدارا يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الـذاكرة متكأ البطل في محاولتـه لإعادة دورة حيـاته السـالفة . وأهم مـا في الأمر أن هـذا المسـاند مجهـول المصير . فنحن لا نعـرف مـا إذا كـانت الذاكـرة قـد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتهـا . وكل مـا نعـرفـه أن البطل يتشبـث بها وحسب هـذا الى أنها ذاكـرة "متهـدمـة" في أساسها .

جـــ فأما التأمل ـ وخـلافاً للذاكـرة ـ فإنه مسـاند آيل " الى الإخفاق " . لننظـر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأسـاة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلـك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . " .

لقد استند البطل الى التأمل في محاولة لاختراق جدار السجن والعودة الى حياته الانسانية، ولكن مساندته انتهى الى الانهيار في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل. فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل، وأن يمده بزاد يغذي فيه روح الصمود والأمل، نراه يفضي بالبطل الى خسارة وعيه، أو الجزء الأكبر من وعيه. فليعد البطل مرة أخرى الى وجه من وجوه الذكرى.

جـ ـ وهذا هو وجه التذكر. والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى، وانما هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره:

" فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء... وقراءة رسائل زوجه بهوس.. فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنونا، اذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه".

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة، وإنما نستخرجه من طريقة التعبير: "فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار". وهذا يعني أن التذكر عملية "صعبه" مؤلمة، بل قل إنها نوع من التعذيب الذاتي الذي يمارسه البطل على نفسه.

والمرير في الأمر أن هذه "المازوشية" هي السبيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته، لأنها تأكيد لسلامة عقله، ودفع لتهمة الجنون.

جـ ـ فاذا انتقلنا الى "التفكير" كفعل مساند للبطل، ووضعنا منصوصاته في الاطار التالي:

ـ أقلع نهائيا عن التفكير:	ـ لكنه يذكر:	ـ أغمض عينيه
. بالشعر	. أنها جميلة على نحو ما	حزنا على إنسانيته
. والموسيقا	. كذلك كانت الموسيقا رائعة	
. وحتى عن رسائل زوجه	. والشعر بطريقة ما	
. وعن وجهها الجميل		

وجدنا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير. ألا ترى أن إبدال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليهما يحمل محتوى الآخر؟. هذا هو ما حدا بنا الى وضع هذه المنصوصات في جدول ييسر على القارىء فهم عملية الابدال.

ولكنه في حين يخفق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلا مسانداً للبطل، نراه تحت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه. ثم ما يلبث الاخفاق أن يفرض نفسه ـ رغم ومضة الذكرى في صورة العينين المغمضتين.

جـ ـ ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل :

ـ فكر في أن يسجل آخر ما يعتريه من عواطف وأحاسيس . . ـ وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسما وقلبا	ـــ اذ إن النسيـان يمتـد الى عقلـه والى عواطفه . . ـ حبيبتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لونّها السحر . ظلّلهـا الغمام . . . أنفاسها أنسام من إرم ذات العماد . . .

والتسجيل هنا مساند لمساند . فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى . لقد امتد النسيان الى قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل الى التسجيل .

وعندما يلجأ البطل الى هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيته . فامتلاكه لاسم وقلب ، لعقل وعاطفة ، يميزه كإنسان عن سائر المخلوقات . وتأتي النتيجة الطبيعية لكل ذلك في طغيان النسيان ، واجتياح الذهول والهذيان . واللافت هنا أن البطل قد وصل الى المرحلة التي أضحى فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته . فلقد انتقلت زوجته ـ حبيبته من عالم المشخصات الى عالم المجردات مما يهيئ لاستقبالها كرمز في عالم الموت .

***

هذا هو عالم المساندين . فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فعاليتهم وصيرورتهم كان لنا أن نقول :

ان السمة التي تجتاح هؤلاء هي السلبية . والسلبية قد تظهر منذ البداية كما هو شأن «الحلم» و«التفكير» و«التسجيل» . وقد تلتقي مع السمة الايجابية ، لكنهما تؤولان معا الى السلبية كما هي حال الذكرى . وحتى لو كانت السمة الايجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله ، فإن هذه السمة تخفق في فرض نفسها ، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل» . وإذا استطاع أحد المساندين أن ينتهي بصورة إيجابية ـ كما هو الأمر في حال «التمثل» ـــ فإنه لا يستطيع ذلك إلا بفضل مساند آخر . وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتفات إلى أن مساند المساند ينتهي الى الإخفاق .

وفي بعض الحالات يمتنع النص عن الجهر بالنتيجة التي يفضي اليها الفعل المساند، مما يوهمنا بامكانية نجاحه. ولكننا ـ حتى هنا ـ وهذا هو شأن التذكر والذاكرة ـ نستطيع أن نتلمس النهاية منذ البداية.

وفي كل هذا وذلك، فان مساندي البطل يتهون الى العجز والاخفاق. ونستطيع في هذا الصدد أن نقول: ان العالم المساند للبطل عالم "ملغوم" من داخله، مما يهيء لسقوطه في أي لحظة. ولكن الكاتب ـ وهنا تكمن احدى خصوصيات كتابته ـ لايسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنما هو يستفيده حتى آخر طاقة فيه مما يمهد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الأقصوصة والتراجيديا.

هذا عن فاعلية المساندين. فأما عن صيرورة المساندة فإننا نلاحظ تباينا مطرداً بين عالمين، عالم الحياة الانسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يبتلع البطل.

ان نظرة متفحصة الى عالم المساندين تكشف ان الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد. فالبطل يذكر أولا ثم يتمثل في مرحلة أخرى ويحلم في مرحلة ثالثة. وهذا يعني أن هناك تدريجا عفوياً في الانتقال من عالم الواقع الى عالم اللاواقع. ان البطل يبتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة الى حلم حياة وحسب. ولاشك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة... قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها، فتحولت الى مجرد حلم جميل بعيد.

وإذ يحاول البطل التشبث بذاكرته ـ في محاولة جديدة لاستحضار ماضيه ـ نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطرد بين الحاضر والماضي، بين الحياة اللاإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة. فالذكرى تحولت الى تشبث بالذاكرة.

ويقدم الانتقال من التشبث بالذاكرة الى التأمل دورة جديدة من دورات التباعد المطرد بين الماضي والحاضر. ولكن مقاومة التباعد هنا تأخذ شكلا أعنف مما كان عليه في الدورة السابقة.

واما الدورة الثالثة والأخيرة فإنها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهي بقرار التسجيل.

ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلغ حده الأقصى اذ أصبح التذكر نوعاً من التعذيب الذاتي الذي يفضي بصاحبه الى اليأس القاطع فالذهول والهذيان.

وقد يسأل سائل: أين هي الرسائل من هذه الدورات؟

ان عالم الحياة الإنسانية كما يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه الى الزوجة. فالزوجة عالم يجسد عند البطل حتى الشعر والموسيقا. والزوجة عالم "مزدوج" وجهه الأول هو الصورة المثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود. ووجهه الثاني هو الصورة الواقعية التي تعبر عن معاناة امرأة سجين. وضعفها وسقوطها(١٢). وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالعلاقـة بين عالم الزوجة المزدوج، وعالم الـزوج السجين. فكلما ابتعد الزمن بالـزوج عن حياته الإنسانية، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي.

وهنا يكمن ـ في رأينا ـ أحد مواطن الروعة في هذه الأقصوصة. فالرسائل تفصح عن وجه مقاوم في البداية وعنيد. وذلك هو الوجه المثالي للزوجة، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته، بين البطل وحياته الانسانية. لكن هذا الوجه مـايلبث أن يشحب ويتهـاوى فتشحب الرسـائل، ويتهـاوى المسانـدون، ويبتعـد البطل عن الماضي، وتتسع الهوة بين الحياة الانسانية وحياة السجين.

ـ المعارضون ـ

وأول ما يفـاجئنا في المعارضين هـو الرعب. وسرعان مـاتبين أن وجه الرعب هـو السيارة السوداء. وهو وجه يتحول من سيارة سوداء الى عربة خيول، فعربة من عربات دفن الموتى.

وهذا التحول مشحون بالدلالات ـ فـالسيارة السوداء تضع الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث. وأمـا عربة الخيول، فانها تعيـد الى زمن قديم ما يلبث أن ينفتح على زمن أقدم منـه تمثله عربـة دفن الموتى. ولما كان الزمن هنـا على علاقة بـالموت، فإنه ينفتح على الزمن المطلق مما يضفي على السيارة السوداء وجها من وجوه الموت.

ويأتي ضمير الجماعـة في قولـه: "دفعوه الى السيـارة السوداء كـاشفا عن الحقيقـة ذاتها». و"الـذين" دفعـوا بـالبطل الى السيـارة السـوداء غير محددين ولامشخصين، مما يعني أن وجـه الرعب خـارج كل الأسماء والتعيينات فهو بلا اسـم ولا هوية، وذلك بالقيـاس الى البطل الذي يتحدد باسم وهوية، ويحرص عليهما في حياته ومماته.

"هم"، وسيـارة سوداء، وزنـزانة، وأعمال شـاقـة. هذا من جهـة، ومن جهة أخـرى، لاحكماً قضائياً، ولامذكرة توقيف، ولاسيارة عدالة، ولاسجنا عادياً، ولاشرطة تبرز هويتها وهي تعتقل البطل.... أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لايحده اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات؟

فإذا انتقلنا الى بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجدنا أفضل إطار لها في الجدول التالي:ـ

الرعب الذي «بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة...»
ـ هم الذين دفعوا بالبطل «إلى السيارة السوداء...».
ـ السيارة السوداء.
ـ العربة السوداء التي مضت بالبطل «في ظلماتِ أيامٍ طويلةٍ موحشة...».
ـ القيد سيما أن البطل «ليس مارداً يفلّ الحديد».
ـ السجن سيما أن البطل «ليس عصفوراً يعبر السموات».
ـ الحلم المخيف للزوجة؛ هذا الحلم الذي يهجس للبطل «بالموت والفناء».

- الـزنزانـة حيث حملق البطل «في النور الـذي يشعّ من النافذة الوحيـدة . . . «وهي مجرد بقعةٍ صغيرةٍ لاتتسع للحلم .
- الجدار العالي الذي يفصل بين البطل والحياة .
- وعيه الإنساني الذي «ينساب خلسةً من بين أصابعه» .
- الاتهام بالجنون الذي «يتربصه كوحشٍ آخر يريد أن ينقضّ عليه» .
- الشمس التي «طال مكوثها في السماء» .
- الريح التي «تلوثت بهباءٍ أحمر ساخن» .
- الحديد الذي «اشتدت حرارته» .
- الصخور التي «قست أكثر» .
- شقوق كفيه التي «ترفت دماً أصفر فاسداً يحرق إهابه الملتهب» .
- الأقدام التي «ركلته ونُقل على حمّالة» .
- النسيان الذي «يمتد إلى عقله وعواطفه» .
- العربة السوداء «وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى» .

لو قلبنا صفحة هذا الجدول بحيث يتحول الأعلى إلى جانبي ، والعمودي إلى أفقي لحصلنا على سلسلة تأليفية جديـدة تمكننا من استخراج عمق جديد للمعنى ، فالسيـارة والعربة والقيد والسجن والـزنـزانـة والجدار . . . كلهـا مـن صنع الإنسـان ، بينما الشمس والـريح والحديـد والصخور من صنع الطبيعـة . فأما مـاهو من صنع الإنسـان فإن الإنسان يسخـره للقضاء على الوعي الإنساني ، والتمهيد لاتهام البطل بالجنون . وأمـا ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكون قد تم استـلاب وعي البطل . وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعانـاة حتى تبدأ صورة العالم بالاهتزاز أمام عينيه ، ويـدخل في روعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تعمل ضده ، وأن العالم ، حتى العالم يتآمر عليـه ، وحتى جسمه يخونه في النهاية في صورة الخذلان الـذي يؤول إليه . فلقد احترق إهابه ، ونزفت كفاه ، ولم يبق له إلاأن تركله الأقدام ، ويغيب في عالم النسيان ، فالهذيان ، فالموت .

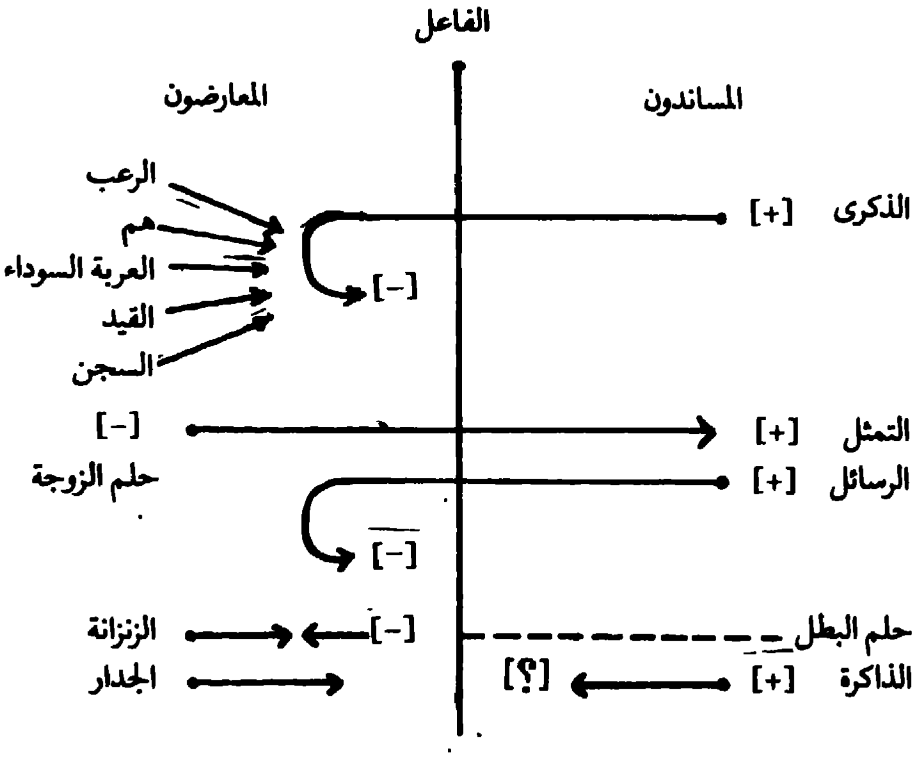
، ولكن علينـا أن نـلاحظ أن البطل "عبـدالقادر ربيعـة" لايسقط معنـويـا ، وإنما يسقط مـاديا . فهـو لايـوقع لأجهزة الـرعب على وثيقـة استسلامـه ، وانما يقـاوم حتى تتلاشى قـواه ، وينهار .

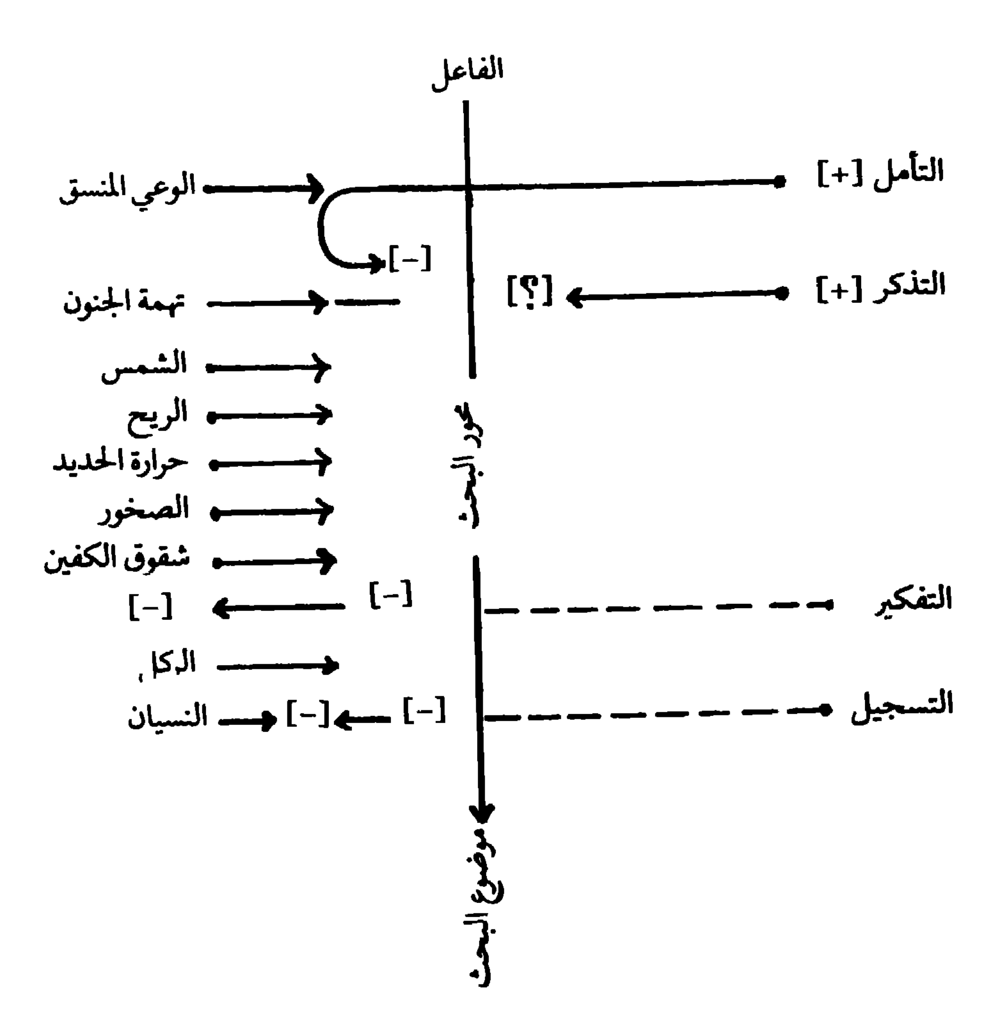
هذا عن الفعل المعـارض في ذاته . فأمـا عنه بالتقـابل مع ضده ، فإن الحركـة التي ترتسم حركـة متناقضة . ففي حين يتجه الفعل المسـاند من القوة الى الضعف فالانحـلال ، نرى الفعل المعـارض وهو يتجـه من القوة الى الاقـوى فالأكثـر قوة . ولعل هـذا مايفسر الانتقـال في الفعل المسانـد من الواقعية الى التجريـد(في اطار الحركة الدائريـة) ، في حين ينتقل الفعل المعارض من المجنوي الى المادي . .

هكذا يبدأ الفعل المعـارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والـزنزانة والجدار، ثم ينتهي الى الحديد والصخور وشقوق الكفين النازفتين والأقـدام التي تركل البطل. فاذا التفتنا الى أن مسانـدي البطل ـ في معظمهم ــ من النوع المعنوي، وأن معـارضيه ــ في معظمهم من النوع المادي، جـاز لنا أن نستشرف النتيجـة التي آل اليهـا البطل، وهي السقـوط. ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البـداية يهيء لمثل هؤلاء المسانـدين. فصموده يتوقف على قدرتـه الذاتية الجسدية والعقلية والنفسية. وانما يحق لنا أن نتسـاءل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن. فباستثنـاء الزوجـة لانلمح للبطل رفيقا واحدا يمكن أن يستنـد اليه. واذا كـان وجود البطل في زنـزانة منفـردة يفسر الى حد بعيـد غيـاب الرفـاق في السجن، فكيف يمكن أن نفسر غيابهم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء؟

الرأي في ذلك أن البطل مناضل "بلا رفاق". وأنه ينتمي الى طبقة، ويموت من أجلها، وأنه يـواجه قـدره وحيدا ويمـوت وحيدا على غـرار البطل التراجيدي. أفـلا ترى كيف نـاضل "أوديب" من أجل شعبه، وكيف كان كلما جدَّ في ازالة اللعنة عنه كان يقترب من قبره؟ والأشد إيـلاما هنـا أن البطل يناضـل من أجل طبقة لاينفك أفـرادهـا يتآمـرون على صموده، ويبتـزون زوجته وهو في السجن. أفلا يرسم "صبي الفران" هذه اللوحة بكلتا يديه؟

وربما كـان من المفيد أن نجسـد كل ذلك في تصويـرة ترسم المسـاندين والمعـارضين وهم يفعلون ويتفاعلون على محور البحث.





وبنظرة هـادئة متأنية، سيكـون في وسع القارىء ـ انطـلاقا من هذه التصـويرة ـ أن يقرأ الأقصوصة بمفرده (١٣).

وإذا كان من فائدة لهذه التصويرة فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار مايفعله النساجون. فالفعالون ـ مساندين ومعارضين ـ ينسجون أفعالهم جيئة وذهابا، صعودا ونزولا حتى يكتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية.

وعند هذه النقطـة من البحث يجدر بنا أن نتوقف قليلا لنلقـي نظرة الى الوراء نطل بها على ما أنجزنا وما ينتظر الإنجاز.

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خـلال التصويرة النموذجية التي أعددناها لفرضية " غريماس ". وقلنا في حينه إن تلك التصـويرة تقوم على محور الرغبة أو البحث. وقلنا ان قطبي هذا المحور هما الفاعل والرغبة.

كما وجهنا النظر الى محور يتعامد مع هذا المحور الأفقي، ولايكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصيرورة.

فإذا التفتنا الآن الى الوراء وجدنا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل، والمحور العمودى الذى يبنيه المساندون والمعارضون. ويبقى اذن أن نعود الى المحور الأول، محور البحث لنرى عن أى شيء يبحث البطل، وفي أي شيء يرغب.

ونقترح لذلك أن نجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة في الأقصوصة، سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالحضور. فموضوع البحث اما ان نتلمسه بشكل غير مباشر من خلال المنصوصات التي تشير الى استلابه من البطل، واما أن نقع عليه مباشرة في المنصوصات التي تفصح عنه.

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ هي " حيث ظل يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . ". ـ ملامح وجهها الجميلة " التي بدلها الرعب بملامح بشعة راجعة من المسوخ الإنساني . . . " أو استبدل بها الخوف، البشاعة والتشويه. ـ وجهها الحقيقي الذي كأنه " غاب من ألوف السنين . . . وماتبقى منه أشتات لاتلتئم . . . . ". ـ صوتها الذي لايذكر منه الا " نغمة متلاشية يبددها الخيال المتهدم . . ". ـ حريته، في صورة تقييد يديه، أو تكبيله بالحديد، أو سجنه، أو النافذة الوحيدة التي لاتتسع للحلم. ـ نباهته التي حلت محلها البلاهة. ـ حياته الانسانية التي توقفت عن التقدم. ـ فرحها الذى حلت محله " أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . ".	

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ صورتها الجميلة التي استبدلت بها " صورتها الممسوخية المتداعية . . . " .	
ـ حياته حيث يهجس له حلمها " بالموت والفناء .	ـ " حياتها هناك " . ـ " الحقيقة بكاملها " عن حياتها .
ـ حلمه في أن يكون ماردا أو عصفورا قادرا على الهرب من السجن .	ـ الحياة (بشكلها المطلق)، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال . ـ دورة حياته السالفة . ـ مقاطع شعرية وموسيقية . . ـ وجه زوجه الجميل . . ـ حكايا الأمهات وتهاليلهن . . ـ رؤى عن الطبيعة الساحرة . . ـ بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .
ـ وعيه الانساني الذي " ينساب من بين أصابعه خلسة . . . " . ووعيه حين " حدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . . " . ـ عقله حيث " الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه . ـ دمه الذى نزفته " شقوق كفيه دما أصفر فاسدا " . ـ الشعر الذى أفلت من يديه . ـ والموسيقا .	

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ ورسائل الزوجة . ـ أو وجهها الجميل .	ـ جمال زوجته اذ " يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . " . ـ روعة الموسيقا . ـ روعة الشعر .
ـ إنسانيته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها . ـ أحلامه بالشعر والموسيقا وجمال زوجته . ـ حياته التي تهددها نبوءة الحلم . ـ ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وعواطفه . . . " ، و "كان يمتلك ذاكرة . . . " . ـ حياته حين أُلقيتْ آخر رسالةٍ فوق جثته . ـ حياتها حين جاء " شخصٌ بوجهٍ جهم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها . . . " .	

لو تفحصنا الآن منصوصات هذا الجدول ، وأردنا تقليصها إلى وحداتها الكبرى ، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين :

* ـ الأول وهو ما سلبه البطل . وهذا الاتجاه ترسمه حياته الانسانية بجميع أبعادها . فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة ، وحرية البطل ، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فانه يطوى في وجنتيه فرحها وصوتها وصورتها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ووعيه وعقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والموسيقا .

* ـ والثاني وهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به علاقة الاستلاب . وليس من الصعب أن نلاحظ أن مايبحث عنه البطل يتفق تماما مع ما افتقده . فجل ما يطمح اليه هو

استعادة دورة حياته السالفة. وهي الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجانبية كحكايا الأمهات والحكم التى حفظها عن العجائز.

وربما كان من اللافت أن البطل ـ في بحثه عن رغبته ـ يلح على مفهوم الجمال، حتى لتتردد كلمة الجمال وحدها في ستة منصوصات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جمال، والموسيقا جمال، كان الجمال يغطي نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة.

ولعل هذا مايفسر ـ مرة أخرى ـ ومن منظور آخر ـ عنوان هذه الأقصوصة. فالتشويه الذى خضع له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه، والصلاة من أجل الجمال.

ومن اللافت أن البطل الذى اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لايحمل أية رغبة في تجديد عهد النضال. فإرادته المستلبة ووعيه وعقله وذاكرته وحتى أحلامه وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذى ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي. فلقد هيمنت السيارة السوداء ـ بكل ماترمز اليه ـ على البطل، ووضعت مطامحه في موضوع متواضع بسيط : زوجة " وشعر " وموسيقا.

ولكن، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

* * *

هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع . الفاعل هو البطل، وموضوعه هو حياته الانسانية . ولكن هذه الحياة في قبضة فاعل آخر هو " هم " ، أعني المخابرات. واذ يتمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول، فانه يحوله من فاعل الى موضوع بحث. وعلى محور البحث ينتصب المساندون والمعارضون بما يفضى الى التصويرة السردية التالية

Le Schema narratif

المساندون

الفاعل (1) ــــــــ محور البحث ــــــ◄ موضوع البحث (1) ٨ (1) السيارة السوداء (2)

(البطل) المعارضون (حياته الإنسانية)

موضوع البحث (2)

الفاعل (1)

هذه هي البنية السطحية للمقصوص 'La Structure Superficielle'

ولكن هذه البنية تقوم على بنية عميقة 'Structure Profonde' يمثلها مربع العلامات.

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية " Categorie Semantique " التي ترتكز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية ـ خلافا للمقولة الفلسفية ـ تقوم على حدين ضدين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لانبحث عن هذا الحد بشكل تجريدى أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هـو الحياة التي تنازع بين يدى الموت . فحدا المقولة اذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

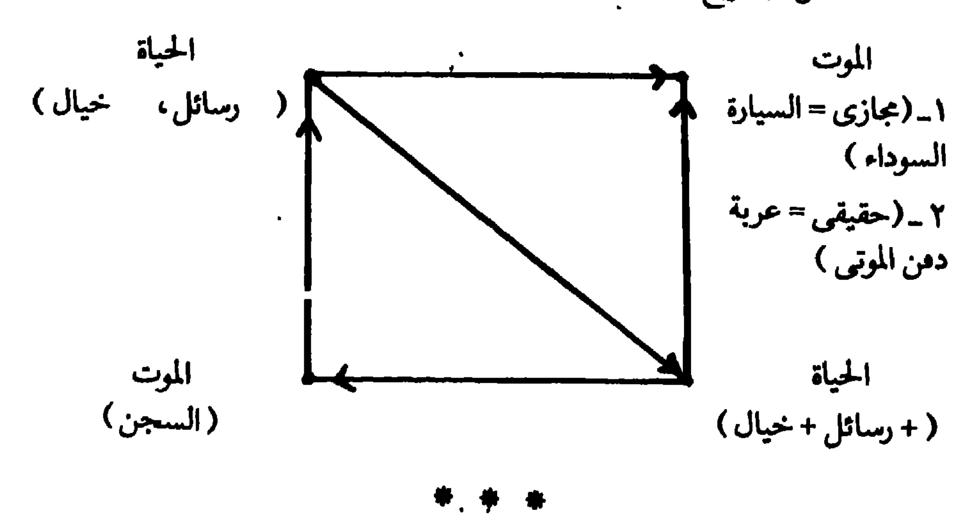
الموت ←——————→ الحياة

ولكن الموت لايقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وانما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وان كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلا لها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو ـ من جهة ـ ليس موتا ، وهو ـ من جهة أخرى ـ ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يخفق في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائى عن التفكير. كما أن الرسائل تخفق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذى بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل الى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية "Chaine Syntagmatique" «من أربعة منصوصات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/ فانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي ـ كما نرى ـ بنية تحصر المعنى . فلكي يكون هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة ، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غريماس» والتحليل الشكلاني عند «فلاديمير بروب» قلنا إن «غريماس» ـ على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة للقصة العجيبة ـ يحاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر ـ بطبيعة الحال ـ شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مئات الأقاصيص ، وتطوير العدة المنهجية المختصة . ولكن عمل «غريماس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الاطار .

لقد استطاع «بروب» ـ بعمله الجبار ـ أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم تسعى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف . فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هى سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما الجدوى من المناهج الحديثة؟ .

واذ أعتذر عن هذه المداخلة الصارمة ، فانني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة . فمادام الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية " Categorie Semantique " التي ترتكز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية ـ خلافا للمقولة الفلسفية ـ تقوم على حدين ضديين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لانبحث عن هذا الحد بشكل تجريدى أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هـو الحياة التي تنازع بين يدى الموت . فحدا المقولة اذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

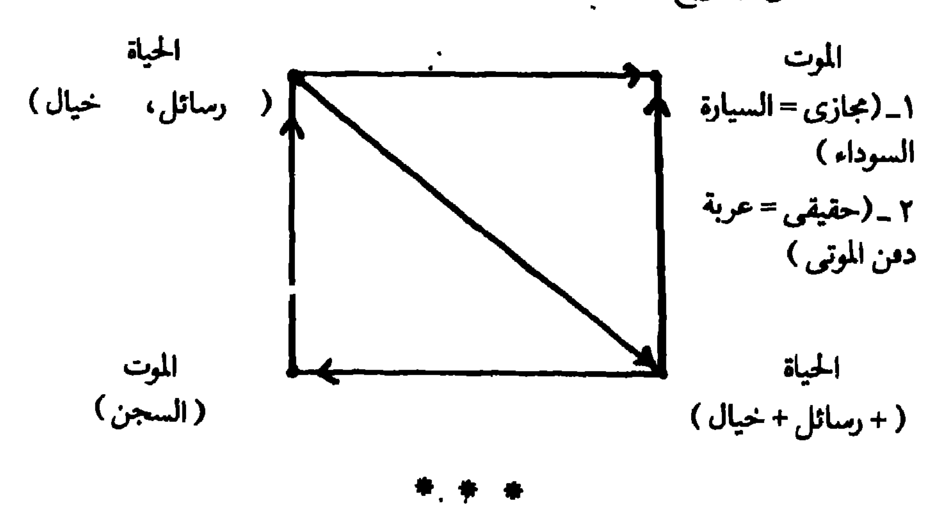
الموت ⟵————⟶ الحياة

ولكن الموت لايقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وانما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح لـه فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وان كان حصرا للحياة ، فإنـه ليس قتلا لها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو ـ من جهة ـ ليس موتا ، وهو ـ من جهة أخرى ـ ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال مـا يلبث أن يخفق في أداء مهمتـه حيث أعلن البطل إقـلاعـه النهـائى عن التفكير . كما أن الرسائل تخفق في مهمتهـا حيث يتحول محتواها بالتـدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذى بدأ مجازيا في هيئـة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل لى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية "Chaine Syntagmatique" «من أربعة منصوصات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/ فانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنيـة العميقة للأقصوصـة . وهي - كما نرى - بنيـة تحصر المعنى . فلكي يكون هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة ، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر فأمـا العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت الى الحياة ، ومـن الحياة الى عـدم الحياة ، فالموت النهـائي . . . فانـه هو الـذي يجعل من الخبر أقصوصة .

فاذا سـألت عن العلاقـة بين مربع العـلامات عنـد «غريماس» والتحليل الشكـلاني عند «فلاديمير بروب» قلنا إن «غريماس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة للقصة العجيبة — يحاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصـوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر - بطبيعة الحال - شـاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مئـات الأقاصيص ، وتطويـر العدة المنهجية المختصة . ولكن عمل «غريماس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الاطار .

لقـد استطاع «بـروب» - بعملـه الجبار — أن يحدد الوظـائف التي تخضع لها كل القصص العجيبة ، كما استطـاع أن يحدد ترتيبهـا وأبعادهـا الكونيـة . وانطلاقـا من ذلك العمل العظيم تسعى الدراسـات الى تمييز كل لون من ألـوان المقصوص كجنس ذي بنية ثـابتة . وكما أصبح في مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن مـا معنى القول بانتـاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطـر الغرب على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني امكانيـة انتاجـه بكل بساطـة . وهنا تكمـن المواجهة الخفية بين عـالم التقدم وعـالم التخلف . فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسـلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العـالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العـالم الثاني يتسـاءل : ما علاقة العلم بـالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ ومـا نفع البنيوية والعلامـاتية ؟ وما الجدوى من المناهج الحديثة؟ .

واذ أعتذر عن هذه المداخلة الصارمة ، فانني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصـوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيهـا بنية «ثابتة . فمادام الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

وصلنا الى الحيـاة كان بـامكان الأقصوصــة أن تتوقف أو آن تتطور من جـديد في اتجاه الـلاحياة فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللاحياة ، كما قد تتابع تطورها حتى بلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمتلىء هـذه الحلقات أو هـذه الأدراج الثابتـة بمحتـويات وأسماء شتى . حتى اذا مـا اكتمل المربع العـلاماتي اكتملت بين أيـدينا الحلقـة الأولى من حلقـات توليـد المقولـة المعنويـة الأساسية .

وقد يخضع المربع العلامـاتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هـذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤسسه ، والعلاقات التى تبنيها .

فاذا سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تنتمي اليه ، قلنا ان الخصوصيـة تكمن فى البنية السطحيـة ، أو التصويرة السرديـة . فللكاتب أن يختـار مسانـديه ومعارضيـه ، وآن يملأ الأدراج الفارغـة بما يشاء من المحتويات . فـالحلقات الثابتـة ، أو زوايا المربع ، بـالاضـافـة الى جبرية الاتجاه . . . كل ذلـك يشكل المعطيات الأوليـة للبنيـة العميقـة للأقصـوصة . وأمـا التحرك داخل هـذه البنية ، من اقتصار على بعـض حلقاتها ، أو تشعيب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هذا من وجهة النظر العلاماتيـة . فاذا شئت أن نبقى داخل هذه الوجهة ، دون أن ننتقل الى الوجهة الأسلـوبية ، قلنا ان خصوصيـة «التشويه من الداخل» تكمن في عمليـة التداخل . فالأقصوصة لا تقـدم ـ بين يدي قارئها ـ المساندين والمعـارضين بشكل مباشر أو دفعة واحدة . كما أنها لا تقدم البطل ولا الرغبة أو موضوع البحث بشكل واضح وصريح .

هكذا يتشابك المساندون بالمعارضين ، ويندغم الموضوع في البطل والبطل المضاد . فالكل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجلى في الكـل . وعلى العلاماتي أن يفصل بين هذه المتداخلات ، ويحل تلك المتشابكـات فالأقصوصة لاتقـدم أي عنصر على طبق من ورد . وانما هي تمد منه طرفـا لتسحبه ، ثم تمد طرفـا آخر من عنصر جـديد . وحين تعود الى العنصر الأول فـانها تزوده بنسيج آخر . . . وهكذا . .

وتبقى مهمة العلامـاتي في البحث عن هذه الأطراف الممزقة ، والأشـلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير.

إن دراسة هذه الأقصوصـة تعني اذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكاتها وتـداخلاتها الغريبة والعجيبة . وربما كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها . فهل نستطيع أن نتساءل ـ مرة أخرى ـ عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ . هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية «التشويهية» التى راح يجريها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على بدء ، فإن الأقصوصة التى بين أيدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟

أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيئا . هكذا تتقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا .

ولعلنا هنا نضع أيدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط الزمن الذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي «لأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا السنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا نهاية . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه الآخرون . فالزمن ليس ماضيا يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل - بطبيعة الحال - أن يعود اليه ، فيحاول - عبثا - حمله الى السجن ، وممارسة اللعبة اللازمنية . وهكذا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟

ومرة أخرى تنهض صورة «أوديب» ، لا «أوديب الملك» وحسب ، وانما «أوديب» الذي وجد نفسه في «كولونا» بين أيدي آلهة الانتقام .

الهوامش

١) أصدرت مجلة "Tel Quel" الفرنسية كتابا بعنوان «نظرية جامعة» خصصته لعدد من الدراسات النظرية التي دارت في المجلة وحولها على مدى سنوات عديدة. وكانت دراسة «بارت» التي بعنوان «دراما، قصيدة، رواية» من الدراسات التي تصدرت هذا الكتاب:

"Theorie d'ensemble". ed, Du Seuil, Coll, tel Quel, Paris, 1968

٢) المقصوص "Le recit" هو الاسم الأجناسي "Le nom generique" الذي تنضوي تحته جميع الاسماء التابعة لهذا الجنس من قصة "conte" وأقصوصة "Nouvelle" ورواية "Roman" وسيرة "Legende" وحكاية "Histoire" وأحدوثة "Anecdote" وأمثولة "Fabliau" ومثل "Fable". . . وغيرها. والكلمة الفرنسية مشتقة من اللاتينية "Recitare" التي تعني قرأ بصوت عال، ثم أصبحت تعني "raconter" أي قص. ومن معانيها: ما ينقل كتابة أو شفاها من أحداث حقيقية أو خيالية. ومنها: قال من الذاكرة، أي استظهر.

٣) نشر البحاثة الشكلاني الروسي «فلاديمير بروب» كتابه الذي بعنوان «مورفولوجيا القصة» في عام ١٩٢٨. ويعد هذا الكتاب الأساس المنهجي الذي قامت عليه الدراسات النظرية والتطبيقية في مجال تحليل المقصوص ومعظم مجالات العلوم الانسانية. فلقد استطاع «بروب» في تحليله للقصص العجيب عند شعوب الاتحاد السوفيتي أن يكتشف البنية التي تحكم هذه القصص. ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدى والثلاثين وظيفة، وأن التتالي الثابت بين الوظائف أمر «محتوم» في جميع القصص، وأن ما ينطبق على القصص العجيب السوفيتي ينطبق على القصص العجيب عند جميع الشعوب الأخرى. ومن هنا تتكشف كونية القوانين البنيوية التي تحكم هذا الجنس الأدبي. ومن هنا راح «كلود ليفي ستروس» يعد «بروب» أبا للبنيوية. ونظرا للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجمته الى العربية بالاشتراك مع الدكتورة «سميرة بن عمو». وهو الآن قيد الطباعة.

٤) نشرت هذه الأقصوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق أوائل عام ١٩٨٠م.

٥) "Anthropologie Structurale" - deuxieme Volume - ed, Plon - paris - 1973 - P - 324

٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوص وانما يفترضه النص.

٧) ويقوم المربع في الأساس على مقولة: ذات حدين ضدين (أ/ ب)، كالحياة والموت، والثقافة والطبيعة والذكورة والأنوثة. . الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة المعنوية اسم «المحور الدلالي والذي يمكن رسمه على النحو التالي:

وانطلاقا من التقابل بين هذين الحدين يمكن أن ننشيء علاقة جديدة خاصة بكل منهما، وهي علاقة النفي:

أ ب أ ب أ ب

ـ فاما العلامة الأولى (أ/ ب) فهي علاقة ضدية "Relation de contrariete".

ـ ومثلها هي العلامة بين (ن أ/ ن ب)، وانها تسمى «ما تحت الضدية».

ـ وأما الغلاقة بين (أ) و (ن أ) فهي علاقة نفي Relation de negation

ـ ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب).

وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تضمن "Relation d, implication".

ـ ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ).

ـ وأما العلاقة بين هاتين العلاقتين الأخريين فهي علاقة تكاملية.

ولكي تكون العلاقة ضدية بين حدين فإنه يجب ويكفي ـ كما يعلمنا «غريماس» ـ أن يكون نفي (أ) أي (ن أ) متضمنا لـ (ب)، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمنا لـ «أ».

٨) فاذا قلت: لماذا لم تدرج أحلام البطل وتخيله وتمثله . . . في هذا الجدول، قلنا إن هذه وأشباهها تنتمي الى الأفعال المساندة أو المعارضة للبطل ولا تنتمي الى صفاته.

٩) بعيدا عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات للتمييز بين فاعل "sujet" وفعّال "actant" ومفاعل "acteur" فإننا نوجه النظر الى هذا التعريف الذي يقدمه أحد العلاماتيين ـ وهو "L.Tesniere" لمصطلح «فعّال»: «فالفعّالون هم الكائنات أو الأشياء، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان، وبأية طريقة كانت، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط، وعلى النحو الأكثر سلبية».

وانما نشير الى هذا التعريف لكي نجنب القارىء التقليدي صدمة النظر الى المساند أو المعارض كشيء لا كشخصية، فقد حل مصطلح «الفعال» ـ تدريجيا محل مصطلح الشخصية في علم العلامات لأنه يغطي الكائنات البشرية والحيوانات والموضوعات والمفاهيم.

ولما كان ذلك في حاجة الى بحوث نظرية مسهبة لعرضه وتوضيحه، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوعدنا المبدئي بتجنب الدخول في التفاصيل. فأما من أراد التعمق في كل ذلك فإننا ننصحه بالعودة الى أعمال «غريماس» ومعجمه العلاماتي.

١٠) الأرقام داخل الجدول تتناسب مع منصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع.

١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن اخفاقها في مواصلة الحياة على طريقة المناضلين. وفي هذا السياق تقول: «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش. اني بائسة».

١٢) على أن نفهم السقوط هنا بالمعنى النضالي لا الأخلاقي.

١٣) ترمز العلامتان (+)، (−) في التصويرة السابقة الى الفاعلية الإيجابية والسلبية للمساندين وأما علامة الاستفهام (؟) فإنها ترمز الى غياب القيمة التي ينتهي إليها أحد المساندين. ففعله غير محدد النتيجة لا سلبا ولا إيجابيا.

وأما السهم (ــــــــ) فإنه يحدد اتجاه الفاعلية التي يقوم بها الفعال، والنتيجة التي يؤول اليها. وأما الخط المتقطع (-----) فيرمز الى أن المساند لا يقدم أية فاعلية في حلقة. فهو يبدأ سلبيا وان استدعاه البطل لنجدته.

١٤) يشير هذا الرمز (٨) الى دلالة الوصل، في حين يشير مقلوبه (٧) الى دلالة الفصل. والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل منفصل أو مستقل، وإنما هي في قبضة فاعل آخر.



مستويات شعر الغزل عند العقاد

د . أحمد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة ، وملامح الأجناس الأدبية فى إطارها ، إلى مراجعة بين الحين والحين ، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته ، والذى يعد دون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة فى القنوات ، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة ، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه ، تشبث فريق بها ، وتردد آخرون ازاءها ، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم ، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيرا وابداعا .

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا ـ على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن ـ والتى ما تزال تشهد مزيدا من هذا النقاش ، وتشهد فى إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها ، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى ، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا .

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول الى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف ، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث ، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الإطار ، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدى ـ يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة ـ طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية ، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى ، أو تأصيلا لأفكار نظرية ، ومن ثم فهذا الإنتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقى ، ثم انه إنتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا ، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ اعتبر موجة مد واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر ، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد ، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم : العقاد وطه حسين والمازنى وميخائيل نعيمة ، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد .

غير أنـه ربما يلاحظ بـالنسبـة للمنـاقشات التى دارت حـول شعـر العقـاد خاصـة، أنها منـاقشات لم تخل فى كثير من الأحـايين من آثـار الانتصار لـه أو عليـه، ومايتبع ذلك عـادة من رجحـان كـفة « الحكم » على كفـة « التحليل » وهما خطـوتـان فى النقـد الأدبى، يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولـويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم اذا جـاء فى صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثـار ذلـك أن عـد شعـر العقـاد عنـد بعض النقـاد شعـرا يمثل قمـة التجـديـد، ويمكن أن يحمل وحده عـبء نصف التجديـد الـذى تم فى الثلث الأول من هـذا القرن[1] على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسـه أن يقدمه بين يديه من نثر »[2] ويرى آخـرون أنه رغم محاربته لمدرسـة شوقى ظل يـدور فى إطارها فى النهـاية[3]. بل إنـه ربما تتبـاين الآراء حـول قصيدة واحـدة للعقاد مثـل قصيدة « ترجمة شيطـان » فتضعها بعـض الآراء النقديـة فى صدارة الإنتاج الشعرى العـربى فى أوائل هذا القرن[1] على حين يرى آخـرون أنها ليـست سوى تجديف صيغ فى لغة جافة غامضة[2].

ونحن لا نـريـد أن نقلل من قيمـة هـذه الآراء فقد جـاءت فى سيـاق دراسـات أخصبت النظرية الشعريـة فى النقد العربى الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطـاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعرى عند العقـاد وهو « شعر الغزل » بحسبانه واحدا من التجـارب الشعرية المتميزة عنـد العقاد، ونعيـد قـراءة الملامح العامـة لهذه التجـربة فى إطـار يتـوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كـانت تجربة العقـاد الشعريـة فى مجملهـا حريـة بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بـدت « جـديدة » أيـا كـان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطـرح من الأسئلـة ـــ من خلال النظـر أو التطبيق ـ مـا لم يكن يطرح من قبل، أو ما كـان يطرح على استحياء، وربما كان السـؤال الرئيسى الذى طـرحته، هـو نفس السؤال الذى شغل بـه شعراء ونقاد أوربـا فى القرن التـاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألـوان الإبداع الفنى والدراسات الانسانية من جديـد موقعها على خريطـة « الفائدة » لا على طريقـة أفلاطون فى الجمهوريـة فى السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس الى فائدة الحراس فى جمهوريته، وهو السؤال الذى أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسى لوتر يامون الذى تساءل قبل أن ينهى عمـره القصير عام ١٨٧٠ : « لقـد عرفت أن هنـاك فلسفة وراء العلم، فهل هنـاك فلسفة وراء الشعـر ؟ »[12] وهو سـؤال عقب عليه الناقد الفـرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه مـا زال سؤالا واردا، وتساءل بدوره: « هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشـاطا « مجانيـا » تحلى به الأنشطة الأخـرى، دون أن يكون لـه حق القدرة فى أن

يطمح فى إضافة شىء، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة؟ «ويضيف قائلا: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول صمور بذوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها»[١٣].

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثانى أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التى شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين، والتى زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعى تقترب بالعمل الأدبى من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة فى فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ ــ ١٨٦٣) وبرونتير (١٨٤٩ ــ ١٩٠٦)[١٤]، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل فى مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب فى أوربا» فى القرن التاسع عشر، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارىء النهم للثقافة الأوربية فى شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة الى أعلام الفكر الأوربى الذين اهتم بهم العقاد فى مقالاته المبكرة، والتى جمعت فى كتب لاحقة، ففى كتاب «ساعات بين الكتب» الذى نشر فى القاهرة فى جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦[١٥]، فى هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس، وشكسبير، و وردزورث و اينشتين وبتهوفن وبرناردشو، وبودلير، وليونارد دافنشى... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه[١٦]، وإنما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بذورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تؤول اليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقا لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان[١٧].

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظى هذا التصور باهتمام كبير من دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصدده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات

الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين. . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة»[١٨] .

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة). . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر فى التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففى بادىء الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان فى هذه الفترة واذ تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير . . . . حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالا عن الجماعة . . . . فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا فى التصوير والتلوين»[١٩] .

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا فى نظرية العقاد الشعرية كلها سواء فى كتاباته النقدية، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو فى إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، فى مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل فى هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته.

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة فى الأدب، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم فى هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادىء الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا ـ كليا أو جزئيا ـ إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزورث[١٩] أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات «فرانسيس بالجريف» من الشعر الإنجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من

القصائد الصغيرة المنبعثة عـن وجدان الشعراء الشخصى، ولم يفسح فيها جـامعها مجالا للشعر الموضـــوعى »[٢٠] وعلى كل حال فقـد تغيرت خريطة الأولويـات فى الموضوعات الشعريـة عند العقـاد بالقيـاس إلى الموضوعـات التقليـدية التى عـرفها ديـوان الشعـر العربى قبلـه أو عرفهـا معاصروه، وكـان من الطبيعى أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطـابع الاجتماعى، أو الوطنى بالمعنى المبـاشر، والموضـوعـات الاحتفالية (وان كـانت بعض هذه الموضـوعـات قد عـادت مرة أخرى فى دواويـن العقاد الأخيرة مصحوبـة بتفسير نظرى مـؤداه أن المدح عن اقتناع ليـس عيبا وانما العيب فى التقليـــد)[٢١] ، وكان من الطبيعى فى مقـابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الـذاتية مكانـا بارزا، وأن يكون شيـوعها عند الشعراء الآخـرين دليلا على اقتناعهم بـالمذهب الجديد، وتقليدهم له، ومن هذه النـاحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانـة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقـاط التى يقبلهـا الاتجاه القـديم، ويتمسـك بها وينميهـا الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفـوارق التى تتعلق بنـوع المشـاعـر المستعـــارة أو المنبثقـة من ذات الشـاعـر، ووظيفـة الغـزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصـورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثـانوى، ثم دور العنـاصر النفسيـة الأخرى، كـالفكر، والشعـور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عنـاصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضهـا وهو ما ندعوه « بالعنـاصر الأولى » فى محاولـة خلق «قصيدة غزلية ناجحة» عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك» عندمـا يحدث خلل فى عملية المزج الحيوية تلـك فى نفس الشاعر أو على قلمه، وهـو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا فى قصيدة العقاد الغزلية.

ولنسجل أولا أن العقاد واحـد من « فحول » شعـراء الغزل فى الأدب العربى، اذا أخـذنا بالمقياس الكمى وحـده، وهو مقياس قد تكون أرقـامه الاحصائية مفاجأة لمن يأخـذون بالفكرة الشائعـة عن جفوة العقاد، وصـلابته، وخشونتـه فى الحوار، وعدائه للمرأة، وهى كلهـا أفكار شـــاعـت على الأقل لـــدى المثقف العـــام، وتسربت فى بعض الأحـــايين الى أقـــلام بعض المتخصصين، وأثـرت دون شك على اتجاه القـارىء العادى البـاحث عن المتعـة من وراء قـراءة قصيدة غـزلية فى نتـاج الشعراء العـرب المحدثين، فـلا شك أن بصر هذا القـارىء إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه[٢٢] فقد يبحث عن صالح جودت، أو أحمد رامى، أو إبـراهيم ناجى، أو علي محمـود طه، أو الهمشرى، أو الصيرفى، وقـد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى وقد تروقه غنائيـات جبران وميخائيل نعيمة وايليا أبو ماضى، لكنه قد يطلب عنـد العقاد أشياء أخرى « نـافعة » فى الفكر والفلسفة والتـاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعـر، دون أن يمتد طمـوحه فى الـوهلـة الأولى إلى أنه من أكثـر شعـراء الغزل المعـاصرين إنتاجا.

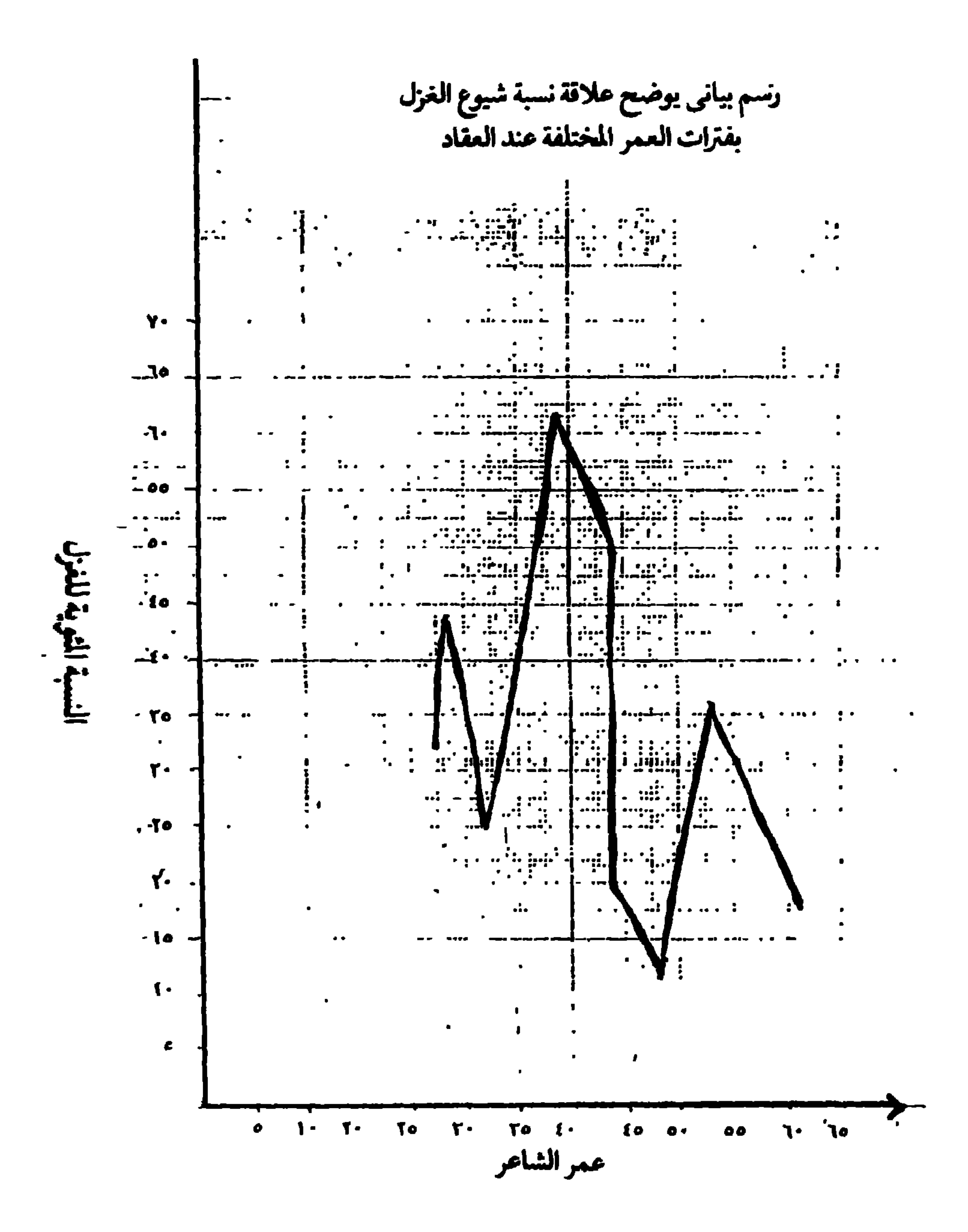
وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت مابين عامى ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذى صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «مابعد البعد» الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هى التى تمثل النتاج الشعرى للعقاد وماورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد فى فترات عمره المختلفة، بل إنه فى مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزى هاردى الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لاينتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء»[٢٣].

الجدول الإحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

م	الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عدد القصائد	عدد قصائد الغزل	مجمل عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
١	يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦ر٤٢	٣٣ر٣٥	+٦ر٩٣٪
٢	وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨ر٥٣	٥١ر٨٤	-٦ر٦٩٪
٣	أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦ر٠٨	١٩ر٠٣	-٧ر٠٥٪
٤	أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧ر٩٦	٥٢ر٤٣	-١٥ر٥٣٪
٥	هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨ر٢٥	٢٣ر٧٧	-٣٤ر٤٨٪
٦	وحي الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤ر٦٠	١٩ر٧١	-٤ر٨٩٪
٧	عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧ر٠٢	١٢ر٢٩	-٤ر٧٣٪
٨	أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥٠ر٥١	٣٥ر٢٩	-١٥ر٢٢٪
٩	بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢ر:٩	١٤ر٨١	-٧ر٢٨٪
	نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨ر٠٣٪	٢٨ر٨٥	-٩ر١٨٪


رسم بياني يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد
النسبة المئوية للغزل
٧٠
٦٥
٦٠
٥٥
٥٠
٤٥
٤٠
٣٥
٣٠
٢٥
٢٠
١٥
١٠
٥
١٠
٢٠
٢٥
٣٠
٣٥
٤٠
٤٥
٥٠
٥٥
٦٠
٦٥
عمر الشاعر

ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البيانى الموضح التفسيرات التالية :

(١) تم إجراء الإحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا أو هبوطا، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق.

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه فى نسبة القصائد ٤٠٫٧٠٪ وانخفاضا عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٫٤٨٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى؛ ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملا دون فراغات بيضاء تذكر، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لاتتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسوم.

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر، ففى المجلد الأول: **ديوان العقاد**، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى، أما فى المجلد الثانى: **خمسة دواوين للعقاد**، والذى ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات».

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ١٢٪ فقط. ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالى ٢٢٪ والأبيات حوالى ١٥٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ((هاردى)) وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقته بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه.

(٥) التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، اذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان. وهى حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط(يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومى، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد، قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى، إنما تكررت الظاهرة المقابلة، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٢٥ر٥٨٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٧٧ر٢٣٪ بفارق وصل إلى ٤٨ر٣٤٪، واذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمانية التى جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الإحصائى، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالى له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين ـ مع تبادلهما للمواقع ـ فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ٥٣ر١٥٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها، ومن هنا فاننا كثيرا ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة[٢٣]:

أراك ثـــرثـــارة فى غير ســـــابقـــــة فهـــات مـــاشئت قـــالا منك أو قيـــلا

مـا أحسن اللغـو مـن ثغـر نقبلـه　　إن زاد لغـوا لنـا زدنـاه تقبيـلا

أو فى مثل قوله :

رجـائى بأن ألقـاك بـدد وحشتى　　فكيف اذا أمسيت أنت مـؤنسى
أراك فتنجـاب الـوسـاوس كلهـا　　وأنت اذا مـاغبت كل وسـاوسى

أو قوله :

إذا سـاءت الـدنيـا ففى الحب مهـرب　　وتحسن دنيـا من أحـاط بـه الحب
فبالحب تـدرى الحسن والقبح عنـدها　　وفى الحب علـم لاتعلمـه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائى الكمى ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء اليه احيانا ، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية ، ومايتبعه من إثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى ، الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين [٢٤]

إذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته ، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهى دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل ، فأى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد ، و إلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل ؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة فى إجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجه ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» ، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هومير» و«مالارميه» فى العصرين الإغريقى والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر ممثلا فى هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبوللونير ، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول : « بل إننى أعترف أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعرى واحد ، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه :

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه » [٢٥]

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مريج متحد المذاق.

وربما يحسن أن نتلقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك، أكثر مماتثير من الجدل المتبادل يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان: «بثينى».

يـــارجـــائى وسلـــوتى وعـــزائى	وأليفـى اذا احتـــــــوانى الأليـف
نبئينى فلسـت أعلـم مـــــــاذا	منـك قلبي بحســــــه مشغـــــوف
كـل حسـن أزاك أكبر مـــــــــه	إن معنـــــاك تـــالـــد وطـــريف
لست أهـــواك للجمال وإن كـــا	ن جميـــــلا ذاك المحيـــا العفيـف
لست أهـــواك للـــذكـــاء وإن كـــا	ن ذكـــاء يـــذكى النهى ويشـــوف
لست أهـــواك للـــدلال وإن كـــا	ن ظـــريفـا يصـــو إليـــه الظـــريف
لست أهـــواك للخصـــال وإن ر	فّ علينـــــا منهـن ظـل وريـف
لست أهـــواك للـــرشـــاقـــة والرقـــ	ـــة والأنـس وهـــو شتى صنـــوف
أنـــا أهـــواك أنـت أنت فـــلا شىء	ســـوى أنت بـــالفـــؤاد يطيـف
إن حبـــا يـــاقلب ليس بمنسيــــ	ـك جمال الجميـــل حـــب ضعيـــف

ولاشك أن المرء لايستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط الخلاب فى هذه المقطوعة، فاذا ماعاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه فى حيرة لاتقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال الأنثوى الآسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة.

موسيقا القصيدة تنتمى إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه «البحر الغنائى» وكثر مجىء القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولايعنى ذلك بالضرورة أن كل مايجىء على نغم الخفيف يكون له ذلك الايقاع الآسر، ولكن موسيقا البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطىء الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لانحس معه مانحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولامانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وربما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذى يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج

بين الواو والياء في الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن في أنه يعطي استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذي أعطى هذه الراحة المنشودة لايتمثل في الأرداف فقط وإنما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يــــا رجـــائي وسلـــوتي وعـــزائي   وأليفي إذا اجتــــــــواني الأليـف

فسوف نجد فيه وحده ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتراوح عدد الحروف اللينة في كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يظن أحد أن طبيعة البحر هي التي تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر في صورته العروضية:

فـــاعـــلاتن مستفعلن فـــاعـــلاتن   فـــاعـــلاتن مستفعلن فـــاعـــلاتن

يحتوي للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها. فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان في الميزان العروضي، وبالمثل فإن أمام الشاعر في نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول مايشاء منها الى حروف لين، فالبحر اذن في صورته الخام يعطي أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين.

والحروف الساكنة على امتداد البيت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف. وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقي للمقطوعة إلى بنائها اللغوي لنستشف بعضا من اسراره، لاحظنا في البداية وجود هذه «الخدعة المحببة» في القصيدة العربية، والتي أصبحت واحدة من تقاليدها، ونعني بها خدعة «المراوغة» بين ظهور الصوت الواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين «الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف، فأين موقع المقطوعة التي معنا من هذين المحورين؟

إن حرف النداء في بداية البيت الأول، وفعل الأمر في بداية البيت الثاني يعطيان إحساسا بوجود «أنثى» يوجه إليها النداء والخطاب، وذلك يدخل بالقصيدة في محور «الديالوج» وقد نكتشف «المراوغة» فيما بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده في القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان في القصيدة العربية منذ عهد امرىء القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة «قفا نبك» أو «يا صاحبي» وهي من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعر

أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ماالجأت اليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهي صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يختفي بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهي لن تنبئه بشيء، ومع ذلك فلن تختفي اختفاء كليا، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعري، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب النثري في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذي تدور حوله هو «الحيرة» وهي نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فانها ليست «جهلا» أي مع أنها «عدم ضياء» فهي ليست «ظلاما» ومن أجل هذا فان البيتين الثاني والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فاذا قال البيت الثاني «لست أعلم» بصيغة النفي والسلب، عاد البيت الثالث لكي يؤكد بصيغة الإيجاب والإطناب مانفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى اثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعري في اللغة: أن لاتسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعني النفي نفيا ولا الاثبات اثباتا، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعا بصيغة نفي موحدة «لست أهواك» وهي تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف تستمر صيغة النفي المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكي تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «ان» التي تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفي، فاذا بهذه المزايا جميعا، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت

في كل واحدة منهـا مفردة شأوا لايطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمـرة تقلب البواعث على كل الـوجوه. فـاذا بلغت التساؤلات مـداهـا فان الصـوت «الآخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصـوت «الأول» مرة أخـرى، لكى يزيح كل مـوجات النفى المتتـالية بموجـة اثبات واحـدة قويـة: «أنا أهواك أنـت» ولكن يكرر العنصر الـذى اهتدى اليـه هنا، وقاده إلى الايجاب بعـد أن قادتـه كل العنـاصر السابقـة إلى السلب «أنا أهـواك» أنت «أنت» فـلا شيء سوى «أنت» وهـو عنصر لا يشفي من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوى البسيط «أنت» قوة تجمع كل العنـاصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهى إلى الدفء الانسانى الموحد والبسيط والخاص، والذى يجيب وحده على كل التساؤلات.

ان البيت الأخير من المقطوعـة، يسوق جملة ما انتهى اليه التأمـل في شكـل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذى سيطر عليه، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة، لكى يقول «وجدتها»: «ان حبا يا قلب ليس بمنسيـك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعـر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة: «لست أهواك للجمال، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هـذه المقطوعـة، نموذجـا جيدا لمقطوعـات قصيرة كثيرة في ديوان العقـاد نجحت في تصـويـر لحظـة إنسـانيـة مـن لحظـات الحب تصـويـرا صـادقـا، واصطنعت لها اللغـة المناسبـةووسائل "التفكير" الشعرى المناسبة وأهمهـا أن الحجة الشعـرية ليست حجـة مباشرة، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقيـة ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الاثبات، وتريك وجه السلب واذا بها تنتهى إلى الايجاب، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهـاب والعودة والالتفـاف، فيحدث من خلال هـذا كله معنى المتعـة الشعريـة، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف [٢٦].

من أجل هذا كلـه فعندما يلجأ الشـاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظـة مقدمة معلومةإلى هدف منشود، تجيء قصـائده في مناخ مغايـر، حتى ولو أحكم اختيـار اللفظ، وانتقى الصورة وأجـاد الاستدلال، وهـذا هو ما يمكـن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب»؟ من ديوان أشجان الليل [٢٧].

يقول العقاد:

مـا الحب؟ مـا الحب؟ الا أنـه بـدل	ثمن الخلـود فما أغـلاه من بـدل
نـزهى بـه حين يـزهى الخالـدون بما	نـالـوه من أبـد بـاقٍ ومن أزل
دامـوا فلما تقـاضينـا الـدوام لنـا	قـالـوا لنـا حسبكم بـالحب من أمل
دامـوا وقـد حسـدونـا في سعـادتهم	على السعـادة بين الموت والقبل
دامـوا وقـد منعـونـا أن نسـاويهم	إذا عشقنـا بشيطـان من الخجل
أنشترى الحب بـالـدنيـا ومـا رحبت	ولانحـب؟ لهذا أبين الفشـل

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصرا واحدا، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعا للتأمل، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعرى، واخترق الآفاق فنفذ إلى ماوراء عالم الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبث فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغنيه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلاتترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرّ منه فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحا، فهو يعقب على بيته القائل:

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا: «الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب، فاذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض، وهذا أبين الفشل».

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم، ان الشعر سبيكة فنية، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة، فاذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها، فلن يغني عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولاكثرتها.

ان المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد. تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص، أو طغيان جانب منها على الآخر، والعقاد في خلال هذا كله، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة، اللغة بمستوياتها المختلفة، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين. والرمز بدرجاته المتفاوتة، قدرة على الشفافية، أو غموضا، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهى تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت «وتشعرت» وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريقة المقال.

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهو « يقف من اللغة» . . موقفا سلبيا في رأي النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر «ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هي الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر» ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش»(٢٧) .

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتيه ـ في الجانب اللغوي ـ من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون ووردزورث : » (٢٨). أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون وورد زورث فهي المدرسة التي عنيت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطنانة ، وفي ذلك يقول وردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها» . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثر يتحول إلى تمثل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، الا يغلب على أساليبه الوضوح »(٢٩).

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « وزبدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

مفيدا . يعن لـه أن التطور يقضي بإطلاق التصرف لـلأدباء في اشتقاق المفـردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيي أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغني فيـه مجرد الافهام ، وعندي أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيـان ، ولكن على شرط أن يكون الخطـأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجاراة التطـور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكـون في اللغات التـي ليس لها ماض وقـواعد وأصول ، ومتـى وجدت القـواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها» (٣٠).

والعقاد يفصل هذا الـرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفـة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول (٣١) بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأسـاليب الشعرية ما يكون شديد الـوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الـوقت ذاته ينبغي ألا تقترن جـودة الأساليب بغموضهـا ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعالى :

«والصبح اذا تنفس» ويتتبع هـذا المبدأ في الشعـر العربي فيشير إلى نماذج للبحتري وابن الـرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناهـا غاية في الوضوح» ومن هنا نعلم ـ كما يقول ـ إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضـوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحه وان الذي يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور» (٣٢).

والواقع أن شعـر العقاد نفسه ظهر فيـه مستويات لغويـة متعددة وأحيانا متفـاوتة ، ربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارىء عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها (٣٣) ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجـه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسـه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقـه الشاعر علي شوقي مقدمـا لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنـات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا البـاعث الذى أشرنا اليه في سهـولـة بعض قصـائد العقـاد ، وهـو بـاعث إرضـاء المحبـوب ، يقـول العقـاد عن علي شوقي : «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعـرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا انه كـان يؤثر المحسنـات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كـانوا يطربـون لها ويستزيدون الشـاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها» (٣٤).

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد اذن راجعا إلى مـراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضهـا السهولـة ويـؤثر في البعض الآخـر الجزالـة كما حسب بعض النقاد ، لأننـا يمكن أن نـلاحظ أن العقاد في الـديوان الـواحد ، بل في الصفحـة الواحـدة يورد نمطين أسلـوبيين ينتمى أحـدهما إلى جزالـة العبـاسيين ، والثانى إلى سهـولة الصحفيين المعـاصرين ، ولنتأمل في هـذين

النمـوذجين اللذين يـردان في صفحة واحـدة من ديـوان «أعاصير مغـرب» . يقول تحت عنـوان «الغيرة» (٣٥):

إذا رابك القلـب الـــذى لا تنـــوشــــه	مخالب مـن وســواســه أو نـــواجــذ
فـــــلا تحسبـي أنـي خلي مـن الهوى	ولا أنني ســـال هـــواك فنـــابــذ
ولكنني راض بما تظهـــــــرينـــــه	ومـــا أنـــا في السر المغيب نـــافــذ
فلست إلى مـــا فـــات منك بـــراجع	ولا أنـــا معط فـــوق مـــا أنـــا آخــذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعـراء الغزل القدمـاء، وهو في نفس الصفحة يـوجه حديثـا آخر إلى محبوبتـه بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول :

نعـم مـع الســـــلامــــــة	والحب والكـــــــرامــــــة

. . . .

أما اذا مسرتى

نادتك يا حبيبتى

فاستمعى تحيتى

ثم «اسألى عن ليلتى»

ثم اضحكى وسلسلى

ضحكتك النغامة

فان أطلت بعدها

فهذه علامة

قـــولى مع الســــلامــــة	قـــولى مع الســــلامــــة

ولاشك أن المستـوى اللغـوى الثـانى أقـرب إلى مـا يكتبـه شعــراء الصحفيين، أو إلى القصاصات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة في مجالس المنادمة .

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب في عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يـراه من أن الفكرة العميقـة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقـاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصـائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هـذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أصـداء الـواقع المبـاشر بما في ذلك بعض الأصـداء اللغويـة، ويضـاف اليهـا ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعري للـواقع، لكن هذه الاضـافة بالطبع لا تأتى على طريقة

(فكرة واقعية+ وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتي متخللة نسيجها متحكمة في وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة(٣٦) .

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدار الذي نسجته» والتي يقول فيها :

هنـــا مكـــان صـــدارك هنـــا هنـــا في جـــوارك

هنـــا هنـــا عنـــد قلبي يكـــاد يلمـس حبـي

وفيـــه منـك دليـل على المودة حسبـــي

ألم أنـل منـك فكـــرة في كـل شكـــة ابـــرة

وكـل عقـــدة خيـط وكـل جـــرة بكـــرة

هنـــاك مكـــان صـــدارك هنـــا هنـــا في جـــوارك

والقلـب فيـــه أسير مطـــوق بحصـــارك

هـــذا الصـــدار رقيـب على الفـــؤاد قـــريب

سليـــه : هـل مـــر منـــه إلى طيـف غـــريب

نسجتـــه بيـــديك على هـــدى نـــاظـــريك

اذا احتـــواني فـإني مـــا زلـت في اصبعـك

فاللقطـة الواقعية، واللغـة البسيطة لم تطغيا على التـأويل الشعري، بل ربما ساعـدتا على وضع هذا التأويـل في إطاره المناسب، والـذي يتأمل اللقطة الـواقعية يجدهـا قد ذابت، فليس هناك «حدث» بـالمعنى النثري، أكثر من صنع الصدار وإهـدائه، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفصيلات الـدقيقة، فيوردها مشفـوعة بما يقودها إلى بـؤرة مرسومة، فتتحـول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتـى شكة الابرة وعقـدة الخيط، وتتحـول وظيفة الصدار «العمليـة» التي لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة، عندما يتحول الصـدار إلى رقيب على القلب، لايسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشـاعر في الخاتمة بهذا التطـامن الوديع عنـدما يحتويه الصدار فيـدرك أنه بين «إصبعي» من يحب وهي عبـارة مشعة تجمع في لقطـة واحدة، خيوط الصـدار، وقلب المحب، وشكة الابـرة المتوقعـة عند المخـالفة. وإذا كـانت هذه النماذج تبين جـانبا من وظيفـة «المفردة» السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التي سنتنـاولها عنـد الحديث عن الصـورة والرمـز، وكـذلك عنـد الحديث عن امتـزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمـة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهـي زاوية «الصياغة» وقـدرة بعض الصيغ على الإقنـاع والتجسيد أفضل من غيرهـا في مـواقف معينـة، وقد أشـارت

بعض الدراسات النقدية[٣٧] عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «واثق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن. . . الخ». وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار «الصور المحددة» من ترددها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة»[٣٨] حيث يقول:

ظمآن، ظمآن، لا صوب الغمام ولا	عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الغماء. . تهديني
يقظان يقظان. . لا طيب الرقاد يدا	نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن فيَّ مدفون
أسوان، أسوان، لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من الأدواء يشفيني
سأمان، سأمان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضنى ياموت في كبدي	فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لاتدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى، من خلال قدرتها على الاقناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نثرية منطقية، أو في صورة شعر استدلالي مفكك العناصر، ولنأخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعي كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه

ويناظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الاشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موضعا فريدا هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثنى في حالتى النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها؛ وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المتغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلا» لغويا، يوحي بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة(٣٩).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يحدوها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيبين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟» (٤٠)

أتعلمين بسرٍّ بين نفسين	أقوى من الحب في جمع الشتيتين
أتعلمين بحسن في مطالعه	أجلى من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشيء كامل أبدا	أتم من عالم في قلب صبّين
ان السموات والأرض التي ضمنت	خليقة الله في ثوب الجديدين
لفي انتظار هوانا كي تلوح لنا	في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما	فكيف لو تم في روحين حرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لايقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما

تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لاتحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملا يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظلالها حائلا دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور[41] إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التي ... رفعت بهن عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت[42] أمام كلمة «قفاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بروجك والهوى ... يخطو وتتبعه خطاك
وحمدت وجهك مقبلا ... ومضى فلم أذمم «قفاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالا قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول[43] يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم ... روحا فيتفق روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشعاعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلىء حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة»[44] تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلته فتجددت علل ... غير التي داريت من علل
الآن أطمع أن أكون له ... ويكون اذ يمسي ويصبح لي
وأكاد أشفق أن تراعيه ... حرصا عليه شوارد المقل
في القلب شيطان يقول له ... زد كلما أوفى على أمل
ياكوكب لا نرضى فواعجبا ... كيف ارتضينا أمس بالبلل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة، لايخدم المعنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول(٤٥):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح فكل ما في فضاء الله فرحان
إلا المحب الذي لاحبه دنس ولا مودته خب وادهان
نفاه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معاني الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه وإلى البناء الشعري، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة اذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحي بالجفاف، ولا يغني عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحي بالليونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

اذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير(٤٦) الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة النثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة النثر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحا، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبكم» لكي تختفي المحبوبة في الحي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياج من الكتمان، وعندما يقول المتنبي مثلا:

يــــامن يعـــز علينـــا أن نفـــارقهم وجــــدانـنـــا كل شيء بعــــدكم عــــدم

فإنه لم يحدد: من الـذي يقصده في «علينا» وفي «نفـارقهم» وظل المعنى مستساغـا وطيبا، لكن شبكة التبـادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتـد إلى أبعد من هذا من النـاحية النظـرية، فهل يمكن أن يكـون الأول مفردا والثـاني جمعا، فيقـال «أنا أحبكم» على معنى «أنـا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحب نحبك» على معنى «أنا أحبك»[٤٧]؟، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيـدة، فيقـول لمن يحب مـرة «أنـا أحبك»، ومـرة «نحن نحبكم» أو «أنـا أحبكم» وهكـذا؟ وما الأثـر الـذي يمكن أن يتركه نمـط من هذه الأنماط على منـاخ القصيـدة ترفعـا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إنني قد لاأملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها اجابـة حاسمـة، لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيـات من غزليـة رقيقة للعقـاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينـه وبين حبيبه بحريـة واسعة، ولسوف نضع خطـا تحت الضمائر في الأبيات، يقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال»[٤٨] من ديوان وهج الظهيرة:

حبيبي الـــــذي لست أعني ســـــوا	ه اذا فهت بـــــالقـــــول مسترســــــلا
وقبلـــــــة شعــــــري التي أنتحي	اذا أجمل الشعـــــــــر أو فصـــــــــلا
كـأن مـــــــآقـي مـــــــا ركبت	الا لترعـــــــــاك أو تـأفــــــــــلا
فما أعشـــــق الحســـــن الا عليـــــك	وكـــــالـــوحش بعــــدك ريم الفـــــلا
أحين صرفنـــــــا اليك القلـــــــوب	قضيت فحــــرمت مـــــاحلـــــــلا
قبيــح بعينـي أن تنظــــــــــــــرا	ولكــن لعينيـك أن تقتــــــــــــــلا
وحـب الجمال حـــــــــــــــرام علي	وأمــــا اختيـــــالـك فيـــــه فــــلا
ولاخير أنــك حلـــــــــــــو المذاق	شهـي العنـــــــــــــاق سرى الحلي
وكـن أنـت شمس الضحى رونقـــــــا	وكـن أنت نبت الـــــربى مخضـــــلا
فـإن نحـن كـــــانت لنـــــا أعين	فقـــــــد عظم الجرم واستفحـــــــلا
فيـــــا ظـــــالمين ومـــــاهمنـــــا	ســــواكـم من النـــــاس أن يعـــــدلا
أبيحــــوا لنـــــا الحب أو فـــاحجبـــــوا	قـــــوامـــــا تثنى ووجهـــــا حــــلا

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هـذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

يحتل التعبير بالصورة، مكانا متميزا في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه المكانة أنها قائمة على أسس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والهدف الذى ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركينا في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد الى أصلها لاترد الى أبعد من الحواس والتي لايزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلاتزيد الحياة حياة ولا النور نورا، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وبيئاتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدى العميق يسانده تطبيق شعرى نشط يلجأ غالبا إلى الصورة، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديما كان العقاد نفسه هو الذى قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتا واحدا مثل قول القائل:

وتلفتت عيني فمذ بعدت عنى الطلول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت الا بأنه بنى على الصورة من أوله الى آخره.

ولا شك أن اقتراب العقاد من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال "الصورة" بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال "صورة" رسمها أولا شعرا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: "حرمان أو عطاء" في ديوان وحي الأربعين(٤٩):

مائدة كم بتّ أشتاقها ألقيت في صحفتها بالذباب
أرحتني منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبعادا مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي ومايعادله من موقف تجسيدى مصور فيكون النمو بأحدهما نموا بالموقفين في وقت واحد، ولننظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصورى، يقول في قصيدة "إلامَ التجني؟"(٥٠) في ديوان أشجان الليل:

هبيني امرءاً في قبلة الوحي قائما طوال الليالى قانتا يتهجد
رأى قبسا يعتاده ثم أطبقت عليه ستور فهو لايتوقد
ونادى ولا من يستجيب نداءه وضل ولا من في الدياجير يرشد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل؟ ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريـق الذى سلكته الصـورة في نموهـا لافت للنظر، فقـد بدأت من أبعـد نقطة متخيلـة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفهـا، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هـذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته.

وأحيانـا تتحول الصـورة من خلال النمـو إلى رمز مستقل لايمثـل الطرف المعنـوي فيه إلا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخـدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصّله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسـه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة "موت الحب" من ديوان أشجان الليل[٥١]:

غـــالــــه وهــــو صغير قبلما	تكبر البلــوى بـــه يـــوم نـــواه
كنت أرجـــــوه ليـــــومى كلما	عـــزنى في مطلع الشمس هــداه
كنـت أرجــــــوه لليل كلما	لجت الحيرة بـى تحت دجـــــــاه
كنـت أرجــــوه لأمـس، لغـــد	رب أمـس لك لاتـــرجــو سـواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة "بعد عام" [٥٢]من نفس الديوان.

خبريني كـم من العمـــر يـــدوم	ذلك الطفـل الـــذي أكمل عـــامـــا
خبرينى أنــت . . انى لـــــزعيم	أن يـــدوم الــدهــر لايسلـــو دوامـــا

ولا شك أن هذا الرمز الـذى أصّله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعـده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة الى العودة الى الرمزين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الـرمز كما يـرى بعض النقاد [٥٣] في تعليقهم على قصيـدة "طفل" للشـاعر صـلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبدالصبور[٥٤]:

قـــــــولى أمــــــات
جسيــــــه جسّى وجنتيـــــــه
هــــــــذا البريــق
مـــازال ومضى منــــه يفـــرش مقلتيـــه
ومضى الشعـاع بعينـه الهدباء ومضتـه الأخيره
ثـــــــــم احترق

على هذا النحـو يتحرك البناء الشعرى في المقطـوعات الغزلية القصيرة عنـد العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة في مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحيانا توقفا جماليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا، وتقصر عن ذلك في بعض الأحايين ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق آمامنا الا أن نقترب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا، وهى تلك القصائد التى تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذى يشكل فيه الجمال الأنثوى واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها فى آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد فى فلسفته و إبداعه الفنى معا بين مناحي الجمال المختلفة فى الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوى، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى، وانما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى فى ذاته، يقول العقاد فى إحدى مقالاته المبكرة التى ضمها فى «ساعات بين الكتب» [٥٥] وكانت بعنوان «الغزل الطبيعى»:

«ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد الى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعى عليها. الا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية الأخرى التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لايستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ومن أجل هذا فان القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر فى نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش [٥٦]، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات

مستقلـة تأخذ حظهـا من النمو والتفصيل والتأمـل قبل أن تندمج انـدماجـا طبيعيا فى الموجـة المحورية للقصيـدة، وأحيانا تأتى فى صورة لقطات سريعة، كل لقطـة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو فى ذاتـه، ولكنها تصب مركزة حـول نقطة تلاقى القصيدة، ومن هـذا النوع الأخير، تأتى هذه اللقطات المركزة فى قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل» (٥٧) حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجـر قد وقع، فتتلون الأشيـاء جميعها أمـامه بلون اللحظـة التى يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سل الصبح كم مـــاريتـــه كلما بـــدا ولم يبـد فيـــه ذلك الـوجـه حـــاليـا
سل الليـل كم جـــافيتـــه كلما سجـــا ولم أرتقـب فيــــه الحبيب الموافيــــا
سل النيـل كم أنكــرتـــه كلما جـــرى ولم ألق فيـــه ذلـك الحسن جـــاريـــا
سل الـدار كم نـاشـدتها القـرب راجيـــا وأرهفت فى أنحـاتهـا السمـع جـاريـا
وتطلبـــه منـى جفـــون تعـــودت على البعـــد أن تلقـــاه فى الحى آتيـــا
سل الـروض مطلـولا سـل القفـر صـاديـا سل النجم لماحـا، سل البـدر سـاريـا

فـالعنـاصر التى أتـت الى محور القصيـدة بعضهـا يبـاين بعضـا فى طبيعـة مـايعطيـه من الأحساسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فان الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العـاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندهـا فى مأساتها كل مظاهـر الطبيعة من نـاحية ثم من خلال المواجهـة مع هذه العناصر والتى تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية فى الأبيات فالصبح إذا بدا يباريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره . . . الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحـام فى لوحته الغزلية التي تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجماليـة الى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهـو عنصر الحب والجمال الأنثوي لكي تـزيده تألقا ووضـوحا، وقـد تكون هذه العنـاصر ممثلة في الجمال الطبيعـي من أزاهر وأغصـان وأشجار ومـيـاه، وحيوانـات وطيور وتلك تقود خطا الشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبي، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بـواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمـة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحـو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهـو مزج عرفـه تراث الشعـر العربي، وتـراكمت من خـلال مئات القصائد فيـه، طبقات مـن المتعة على اختلاف درجـاتها تقود فيهـا الخمرة ذاتها الى آفاق الحب، بـدءا من تلك التي تعنى بالـرمزين (الخمر والحب) مستواهما الظاهري المألوف، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الالهي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور فى ديوان أبى نواس وابن عربى

، أو ديوان الأعشي وابـن الفارض، وهي تتيح لكل عـاشق أن يصعد بـالخمر إلى الـدرج الذي يبتغيه.

اتبع العقاد هذا « التكنيك »في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيره(٥٨) بعنوان كأس على ذكرى، حيث يدورْ المقطع الأول منها على محور الخمر:

يانـــديم الصبــوات أقبل الليل فهـات

واقتـل الهـم بكـأس سميت كأس الحياة

ومن خــلال هـذا المقطع يتــدرج إلى السمات المشتركـة التي يمكن أن تجمـع بين الخمـر والمحبوب.

وهي سكر العين باللو ن سنى اللمحــــات

وهي ســكر الأنف بالعطــر ذكي النفحـــــــات

وهي في الــكأس وفي النفس أحب النشـــــــوات

وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما في ذاته وإن كان قد استطاع أن يشي بما سيتول اليه، يربط المقطع على الطريقة القـديمة في حس الانتقال بالمحبوب ، فينسج من كلمة « هات » التي كانت قافية البيت الأول، مفتاحا يربط بين المقطعين:

هاتهـــا واذكر حبيب النفس ياخير ثقاتي

ودع التلميح واجهر باسمه دون تقـــــاة

صفه لي صفة وما كان بمجهول الصفات

غير أني أمتع السمع بحــظ الحـــدقات

صفـــه في قلبي لو استطعت وترجم زفراتي

والمقطع من خلال هذا يصيب في المحـور الرئيسي وهو الغزل ، من خلال التمهيـد بالخمر بما تؤدى إليـه من تحليق، والشاعر يستعين بـالمداخل الكلاسيكيـة في تفصيل وصف الجهر على وصف السر، وإمتاع الآذن بلـذة السماع والعين بلذة النظـر ، وهو معنى مألـوف في مثل قول أبي نواس:

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا اذا أمكن الجهر

وهو عنـدما يخلص إلى قلب المقطع وقـد تخلص من صور الخمريـات أو مزج بينهما وبين الغـزليات على النحـو الذي رأينـاه في اقتباسـه معاني أبي نـواس في الخمر وإلبـاسها للمحبـوب ، يندرج الشاعـر من هذا إلى طرح مجموعـة من الصور التجسيدية للمحبـوب وهي صور تطرح على مستـويين تعبيريين ، أولهما يطرح من خـلال الصور الإنسـانية، فتتـوالى أربعة أبيـات ذات مفتاح إنشائي واحـد:

أترى ألبق منه في اصطياد المهجـات

أترى أملح من خطراته في الخطرات

أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعـدات

ولعل الـذي يمكن أن يـلاحظ على الصـور مع جمالها، أنها مستمـدة جميعـا من مـوروث ثقافي، أكثـر مما هي مستمـدة من تأمل في محبوب بعينـه، وهي تتوالى كالصـور المستعارة المألـوفة، تبدو لعين القاريء وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر ممـا تقدم نموذجـا حياله، والعقـاد نفسه أشـار مرة الى فكرة « النمـوذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به الهوى في ذاتـه، لدرجة تتداخل معهـا الرؤية في عين الشاعـر فهو يقول في إحدى قصائده[٩٠]

أأهواه أم أهوى خيالا تعلقت   به نظرتي في صفحة القدماء

ثم تأتي بعـد هذه الموجـة من الجمل الاستفهـاميـة الإنشائيـة، مـوجة أخـرى من الجمل الخبريـة، وكأن الصفات التي كـانت تطرح على مستـوى التسـاؤل أصبحت موضع تأكيـد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت تـذكر بـه أبياتا قـالها علي محمود طه فيها بعـد على نفس القافيـة في قصيدة «الجندول»

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار « الخمريات » في المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعـود إلى نفس مفتاح المقطعين السـابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسـم حبيبي   قاتـل اللـه عداتـي
هاتها عشرا وكـرر   وَصِفْ العذب مئات
صفه غضبان وصفه   لاعبا بين اللـذات

ويقود هـذا المزج الشاعـر إلى حميا تـذكر الحبيب فينسل مـرة أخرى من الخمـر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكـر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعـود مرة أخرى الى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتـداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علموه وهـو لا يعـ   لم ما كيـد الغـواة
ليتني علمتـه الوصـ   ـل وتكذيب الوشاة
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقـاتـي
جمع الوجد بأشجاني وضـاقت أزمـاتي
هاتهـا صرفا وأغرق في طـلاها حسـراتـي
عوضا عما يؤاتـي من هـوى أو لا يـؤاتـي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها « ماء » واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة ، فلا هي تنتمي للعناصر الأولى ولا هي تنفصل عنها ، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكل منها عنصرا جديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

* هوامش البحث

(١) أحمد .ع. حجازي. أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ٧/ ١٢/ ١٩٨٨م.

(٢) د. محمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.

(٣) حمدي السكوت، أعلام الأدب المعاصر في مصر، سلسلة بيوجرافية نقديةببليوجرافية ـ عباس محمود العقاد ـ المجلد الأول ص ٧٩ ـ مركز الكتاب المصري. ط أولى، ١٩٨٣م.

(١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨م.

(٢) د. محمد مندور. المرجع السابق ص ٨١

(2) Voir Rolland de Renéville L'Experience poetique p 9 Paris 1949

(3) Ibid p 10

١٤) لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ـ ص٥٣ ومابعدها، الطبعة الثالثة، دار نهضة مصر، وانظر كذلك

S Jeune Litterature generale pp 29 et suivantes Paris 1948

وكتابنا: الأدب المقارن ـ النظرية والتطبيق ـ الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤.

(١٥) د. حمدي السكوت . المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.

(١٦) انظر. . د. عبداللطيف عبدالحليم، شعراء ما بعد الديوان. . الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها. . مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩م.

(١٧) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة ـ المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبناني سنة ١٩٨٣م.

(١٨) العقاد . ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.

(١٩) العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢م.

(١٩) انظر. د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠

(٢٠) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٤.

(٢١) بلغت قصائد التقدير والتأبين في «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد في مقدمة الديوان الى أن «الشاعر العصري يعاب على مديحه ان كان يثني على الممدوح بما ليس فيه. . لكنه اذا أحس الاعجاب برجل عظيم فصدق في الاعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين». . انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص. ١٩٤ الهيئة العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٢) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د سعد دعبيس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. دار النهضة العربية ـ القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

(٢٣) العقاد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقاد) ص٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص٤٤، ٥١، ٥٦.

(٢٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك، الغزل فى الشعر العربى الحديث للدكتور سعد دعبيس، وفيه اشارات كذلك الى مقالات لأنيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب.

25) Jean Cohen Le Haut Langage theorie de la Poeticite
P 13, Paris 1979

والكتاب نعده الآن للترجمة الى العربية.

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء - القاهرة، ١٩٨٥.
(٢٧) ديوان العقاد، ص ٣٠٩.
(٢٧) د. حمدى السكوت، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.
(٢٨) عمر الدسوقى في الأدب الحديث، الجزء الثانى ص ٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربى - القاهرة (دون تاريخ).
(٢٩) د. شوقى ضيف: الأدب العربي في مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.
(٣٠) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.
(٣١) انظر ... المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبنانى، سنة ١٩٨٣.
(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦٨..
(٣٣) انظر. د. عبداللطيف عبدالحليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٦ وما بعدها.
(٣٤) مقدمة ديوان علي شوقي، نقلا عن شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥.
(٣٥) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢.
(٣٦) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين أشرنا اليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجها قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان يقظة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أى البيرة بنطق الأطفال في ديوان «هدية الكروان» ص ٧٨.
(٣٧) انظر: د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٠.
(٣٨) ديوان العقاد، ص ١٩٨.
(٣٩) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى في الشعر، انظر كتابنا: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة "مبحث" القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء" مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.
(٤٠) ديوان العقاد، ص ٣١٥.
(٤١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.
(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧.
(٤٣) ديوان العقاد، ص ٤٧.

(٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨

(٤٥) المرجع السابق، ص ٤٢ .

(٤٦) لمزيد من التفصيل حول "الضمائر" ودورها في بناء الاسلوب، انظر كتابنا "دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث"، ص ٩٨، وما بعدها، مكتبة الزهراء ـ القاهرة، سنة ١٩٨٤

(٤٧) حول معنى "انا" في الشعر ودلالاتها، انظر بناء لغة الشعر، ص ١٨٢ وما بعدها

(٤٨) ديوان العقاد، ص ١٦١

(٥٩) خمسة دواوين للعقاد، ص ٣٥٤

(٥٠) ديوان العقاد، ص ٣١١

(٥١) ديوان العقاد، ص ٢٩٩

(٥٢) ديوان العقاد، ص ٣٢١

(٥٣) انظر: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٩، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٧ .

(٥٤) انظر، صلاح عبدالصبور "ديوان الناس في بلادي"، ص ١٠٠ ـ بيروت، سنة ١٩٥٧

قائمة بأهم المراجع

(١) أحمد عبدالمعطي حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨م

(٢) أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤

بناء لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥

في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ)

(٤) سعد دعبيس . الغزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩

(٥) محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠

(٦) زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨

(٧) حمدي السكوت . أعلام الأدب المعاصر في مصر - عباس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣

(٨) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٥٧

(٩) شوقي ضيف . الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦

(١٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الماضي

كتاب الهلال - القاهرة ، ١٩٧٣

خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣

ديوان العقاد ، اسوان ، اسوان ، ١٩٦٧ .

الديوان في الادب والنقد - الاعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣م .

ساعات بين الكتب - الاعمال الكاملة ، بيروت ، ٦٨م .

(١١) عبداللطيف عبدالحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩م

(١٢) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧م

(١٣) أحمد هيكل : تطور الادب الحديث في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨م

14) J Cohein - Le Haut Langage

Theorie de La poeticite paris 1979

15) S. Jeun Litterature general

. paris 1968

16) R Renevlle, L.Experinience poetique

paris 1949



تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د. عبدو ه بدوي

ـ ١ ـ

لوحظ على الحضـارة العربية في أول أمـرها التحمّس والتعجب للشيء الواحـد، وفي ضوء هـذا ظهرت جماعـة لا تتحمس إلا للقديـم الجاهلي على وجه الخصـوص، وقد كـان وراء ذلك النحويـون والرّواة، فقد كـانوا في حاجـة الى ما يُسمّى "الشاهـد"، والمحافظة على لغـة القرآن النّقية، وعلى اللغة العربية بو جه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالاضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقـوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبنـاء[1]، و قد كان ممن اشتهر بالحفاظ على القـديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحماد الرواية و خلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الـذي قال لخلف: قِسْ شعـري إلى شعر امـريء القيس والنابغـة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصّحفة المملوءة مـرقا ورمى بها عليه[2]، و قد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقولـه: لم أر غاية النحـويين إلا كلّ شعر فيه إعراب، و لم أر غـاية رواة الأشعار فيـه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، و لم أر غاية رواة الأخبـار إلا كلّ شعْر فيه الشّاهد والمثل.
ولا شك أنـه كان وراء الحماس للشعـر القديم خلـوّه من الوثنيـة، وعدم الصـدور عنها، وبهذا صار أنموذجا[3].

ـ ٢ ـ

بـدأت ظاهـرة الآحـادية تتخلخل شيئا فشيئـا، حين راحت الكتـابـةُ تأخـذ طريقهـا في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الـرّاوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعـة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطّون عام خمسين ومائةُ للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يتـوفى فيه الشاعر ابن هـرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعـره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلاّ أنه "هَمَّ" بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان مما قاله: لو أدرك الأخطل يومـا واحدا في الجاهليـة ماقدمت عليـه أحدا، فقـد كان جهده أن يقـول: إنما نحن نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طـوال، وأن يؤكـد على أن الخلف لايضاهى السلف.[4] ولكـن الجيل الـذي تجاوز عملية "الهم" إلى "العزم" تكـاثر بـالأصمعي، وأبى عبيدة وأبـن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا فما قالته العـرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتهـا، وقال: ماسمعت بأحسن

منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: خرق خرق!!(٦) ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحين دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قيل له: إنها لمن نذمه وتعيب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاوره اكتم علي! ومن المعروف أنه صاحب المقولة التي تقول بأن شعر القدامى كالمسك والعنبر كلما حرك ازداد طيبا، وأن شعر المحدثين كالريحان يشم يوما، ويذوى، ويرمى. . ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذى جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب الفطن ودلهم على المعاني، فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيق حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثا في زمانه، ومن موقف الاستاذ الخمري حين أورد أبياتا لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتعللون به من أشعار المخانيث(٦). وبصفه عامة فقد كان ما يحكم هذا الانجاه هو "الزمن" الذي تحدد بعام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "بالبداوة والجزالة". وإذا كان عامل الزمن كان قاطعا، فإن عامل البداوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءاته على وجه الخصوص كان قاطعا كذلك، على حدما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يسمى باللغة النجدية، والقول بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا قيل عن أبي دؤاد الأيادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح وذى الرمه لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكثر من التردد على الحواضر، ويكثر من زبارة دكاكين البقالين(١).

-٣-

شيئا فشيئا أخذت ظاهرة الحداثة تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثنائية" التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديما فقد كانت هناك دائما قضايا ــ الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والحضر والوبر، والطبع والصنعه، والثبات والنفي، والمرئي والمتخيل، الثابت والمتحول ـ فهناك دائما الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالطباق" وإن كان هذا الأمر قدزوحم حديثا بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشيئين. . المهم أنه حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح "الحداثة" قد أخذت تتحدد في مواجهة "القدامة"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكل بالدهر" و "أشبه بالزمان".

وقد كان هذا طبيعيا لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية، فإن الأمر يختلف في القرن الثالث ــ على حد تعبير د. طه حسين ــ لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحا، ولأن الطريق أمام الحداثة أصبح ممهدا، فابتداء دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن قتيبه ٢٧٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: ولا نظرتُ إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله «. . . إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشّعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرّصين، ولا عيب عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ولم يقصر اللّه العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ بها قوما دون قوم[٨]" ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقّهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزّمن في قبول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والرّداءة[٩]"، فما يمثله هؤلاء هو أنهم كانوا يحبّون القديم كلّ الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

-٤-

اشتدّ عود الوقوف عند "الثنائية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتدّ عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثا ـ أو حداثويا ـ والبحتري باعتباره محافظا على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النّصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جوّدوه، ثم إن شعرهم أشبه بالزّمان "والناس له أكثر استعمالا في مجالهم وكتبهم وتمثّلهم ومطالبهم"، كما أن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الآمدي في الموازنه بين الطائيين قد انتصر لما يمثله البحتري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام للصولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيّز لأحد الشاعرين[١٠].

. . . ثم جاء القرن الرّابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتدّ عوده وقد قال عن أبي تمام: إنه أستاذ كل من قال الشعر، واذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فان الحوار قدا دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النّقاد المنصفين ـ كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير ـ قد ردّدوه بين الطبع والصّنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، هكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافق مع طبيعة الحياة، وسنن التّطور الاجتماعي والأدبي، بالاضافة إلى نُضجه ونضج دائرة النّقد من حوله[١١]، ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي

(٤٢٩) يقول: أشعار الاسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبدع من شعراء المحدثين، وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبدع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظّرف، تكاد تخرج من باب الاعجاب إلى الاعجار، ومن حدّ الشعر، إلى السحر [١٢] . . وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كبارا تتابعوا كالباخرزى فى دمية القصرو الأصفهانى فى الأغانى، وابن عبد ربّه فى العقد الفريد، وابن الأثير فى المثل السائر، وابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة . . [١٣] إلخ، وأخيرا تكون المعركة أساساً قد دارت بين المبدعين والنقاد، لابين النقاد والنقاد.

ـ ٥ ـ

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أ ن الشعر لايمهم ـ بل لا يقال ـ إلا فى ظل النظام الشعرى كلـة، ووجهة نظرهم التى تتلخص فى أن الحداثة لاتخرج عن كونها نظرا إلى المعانى القديمة، ووضعها فى صياغة جديدة . . أن اهتدوا نقديا إلى مايسمىّ "الموازنة"، فقد حاولوا فى أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو مافعل محمد بن سلام الجمحى فى كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمىّ بالمقاربات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى كتابه الثمين "الموازنة بين الطائيين" وفى ضوء هذا أصبح الطريق معبّدا للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحا وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة فى الشعر والشعراء حين تحدث عن "الأخذ" والأصفهانى حين استعمل مصطلح "السّلخ"، ولكن مصطلح السرّقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصرّاع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبوق بالمتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والافراط فيما أخذ نفسه به، ولهذا لم يتتبع الآمدى مثلا كل سرقات البحترى لأن أحدا لم يدّع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان من الواجب أن يميّزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرّقات، ولكنهم لم يفرقوا فى دراستهم للسرقات بين كل هذة الأشياء "وإنما راحوا يردّون أبيات الشاعر الذى يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبها قريبا أو بعيدا فى المعنى أو فى اللفظ أو فيهما معا . . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربى للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه [١٤] "

وأخيرا فقد انتهى الأمر الى لجاجة، وكان أن تولّدت عن السرقات مصطلحات ـ ليس لها محصول إذا حققت ـ كالاصطراف، والاجْتلاب، والانتحال، والاهتدام، والاغارة، والمرافدة، والاستلحاق . . وأخيرا ينتهى الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطُرق إخفائها، وأن منهجه تعليمى يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذى يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتماد على مقولة ثبات المعْنى وتقدمه

على اللفظ الـذى يمكن أنّ يتغيرَّ، دون الالتفات إلى ضرورة المزْج، وملاحظـة تغيرّ المعنى بتغير اللفظ علىّ النحو الذى اهتدى إليه أخيراً عبدالقاهر، فيما يسمى "نظرية النظم" [١٥]

-٦-

وتسقط بغداد، ويجف البريق من أشيـاء كثيرة، ويدور الشعر من جديـد فى دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الحِداثة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حـول القدامـة والحداثة إلا فى العصر الحديث، وكـان أن طفـا على السطح مصطلح الأصالـة والحداثــة [١٦]، وقد كانت وراء ذلك مـواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضـارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية انسانية وقد بدأ الامر على استحياء عند رفاعة رافع الطهطاوى وجماعته حين قدّموا الجديـد فى شفاعة القديم، ومن ثم قـالوا شعرا بتأثير من الموشحات الأنـدلسيّة على وجه الخصوص، ثم البـارودى الذى ـ رجّح كفـة الأصالة، وكـان تمهيد الطريق للتيـار الذى يطلق عليـه اسم "الكلاسيكيـة الجديـدة"، وكلّ هؤلاء تعـاملـوا مع الأُنمـوذج العربى، ولم يشعـروا باغتراب، ثم كان من الطبيعى أن يتصـارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفـون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسى، مع تيار الحداثـة الذى استمد مفاهيمه من الغرب، والذى عبر عنه فى شعـراء مصر وبيئأتهم بمقـولة: عبـاس محمود العقـاد: نحن جيل علّمنا الأسـاتذة مشيرا الى شـوقى ومطـران ــ وتبعـه تيار أبـوللـو من غير عنف ظـاهـر مع ميل إلى إبـراز الاتجّاه الوطنى، ومحاولة لاظهـار مرونة وحيويـة الشكل القديم ثم ظهر على السّاحـة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نما اتجاه قومى فى هذه ةالفترة إلاّ انه سرعـان ما انطفأ جـانب منه، ثم زوحم بجيل يتعـامل مع ظاهـرة "الاقتلاع" بـدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لانملك ولانعرف إلا القديم.. ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نما انتداء على جذور قديمة مهجرية [١٧]، بالاضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترّحيب بكل مـا هو "حداثوى" فهـو يريد الانفصال عن الماضى برمّتـه، باعتباره هاوية تفصلنا عن التـاريخ، حتى اللغة يريدها لغة "بنوة" لا" أبـوه"، لغة آت لا ماض ولغة مغسولـة من آثار الغير، بحيث تكـون كل كلمة لغماً وكل قصيـدة جبهة قتـال، المهم آن يكون هنـاك انفصال عن الماضى بكلّ ايقـاعاتـه، وهو لاينسى أن يـؤكد على آن بنيـة الذهن العـربى ماضـوية، وأن العربى يكّن عـداء، حقيقيا لكل إبـداع حتى كأنه مفطور على هـذا، ومن هنا يسـوق شعـارا يقول: لاأعلم، بل أهـدم وأحـرض [١٨]، وقـد وقفت إلى جـانب هـذا التيـار الاقتـلاعى بعض المجـلات كمجلة شعـر البيروتيـة، وكـان من الطبيعى أن يفرز هدا بصـورة حـاسمة مـا يسمى بقصيدة النثـر، وأن توقـد حولها القنـاديل، على الرّغم من أنها طفت فـوق مفاهيم غـريبة مثل: الغموض، والتعميـة، والعدميـة، والركاكـة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال فى الايحاء، والاسراف فى التشاؤم، وضعف البنـاء، والجرى وراء الصرّعات، والتّعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانيا . . المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيرة الأمة، وفي عدم التعامل مع الجذور» مهما كانت هذه الجذور.

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو مافعل سلامة موسى في أول الأمر، وقد ألح على هذا بحماسة وفجاجة الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد، وقد انتقلت هذه العدوى الى المغرب . فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول: إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفيا لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبوى وحر ايضا، لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون التفات إلى الماضي على حد مايقرره عبدالله العروى، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف . إلا أن هذا الاهمال قد استحال إلى سيان للتراث» . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي . يفتقد أبسط المقومات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قد تناساه، لأن كل عمل غير مقروء لايمكن أن يسمى أدبا أو تراثا، ووجود هذا المورث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله، فالغالبية العظمى من قرائه لاتجد فيه غير أشباح تناساها الزمن، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين[119]» ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتلاع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب.

-٧-

ثم ان قريبا من هاتين الظاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة الهجرة من اللغة وماتمثله اللغة فاذا أخذنا مثلا من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا انهم قد استوعبوا استيعابا كاملا الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى مواطنيهم وكأنهم أجانب، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! ثم بدأ هاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي، بحيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد مانعرف من محمد ديب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا: انها طفولة فن وطفولة شعب، ومع أن هناك من حرص على أن "يسكن اسمه". وعلى أن يقتل "الأب الاستعماري، وأن يجد الكاتب نفسه أمام نفسه، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته، ومن ظل متصالحا مع الفرنسية باعتبارها ثرية، وموصلة للعالم، ولاتخون الذات، وهكذا سمعنا من يقول: الفرنسية منفاي، ومن يقول: إن انتماء بلاده إلى العرب غير حقيقي، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم مشترك بسبب اللغة بعكس العراقي . . المهم أن

العـربي الذي لايتكلم إلا لغـة أجنبية لـن يؤكـد ذاته ــ إن وجـدت ـ إلا من خـلال هذه اللغـة الاجنبية، وأنه سينتهي إلى غربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشهما إلى الأعماق.

ـ٨ـ

في ضوء هذا يمكن النظـر للقضية في ضوء ظاهرة التتابع، أو مايسمـى التطور الصاعد، والتراكم التدرجي الـذي يكون وراء الظاهرة. . ابتـداء يمكن القول بأن وجهة النظر العـربية في الغالب تقول بهذا، فقد كـان النقاد في كل العصور ـ باستثناء صـوت هذا العصر ـ يرون ضرورة الارتباط بـالماضي والتدرج منه، فالمثقفـون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعـرف على السُّنة، والعـديد من المتـون، والشـاعر مـاكـان يبدأ بمـواجهـة الجمهـور إلا بعد "الحفظ" للقـديم، والاستيعاب الجيد له، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار!" من الأقلية، كان ينظـر إليه على أنه جوهـر الأشياء عند الأكثريـة، ولعل "إليوت" قد عبر عن هذا حين دعا إلى أن نكون "كلاسيكيين" في ظروف عصرية.

ويـلاحظ ان بعض المحدثين تنبهـوا إلى شيء من هذا، حين التفتـوا إلى ما يسمى الحاسـة التاريخية، وحين أكـدوا على أن كل درجةنموّ لاحقة، لابـد أن تكون ثمرة لعناصر سـابقة، وقد ربطـوا بين هذا وبين عـالم الطبيعة الحيـة، ذلك لان الأشكال السّـابقة لاتختفي بشكل كـامل، فهناك أهميـة للتقاليـد في الفن، ودوام للروابط الاستمـرارية، على حـدّما نعـرف عند شيكسبير الـذي استخدم محاور ومـواضيع أسـلافه في خلق شخصيـات فائقـة القـوّة، وفي الوقت نفسـه متجاوزة لكل مـااعتمدت عليـه، وقريب من هذا مـايراه "فاليري بـريوسـوف" من أن تاريخ الشعـر الاكتمال التدرجي لـوسـائل الشعر، فكما يملك الانسـان المعـاصر وسائل متطـورة عن الـوسائل التى كـان يمتلكها البـدائي، فان هـذا يمكن أن ينطبق على الشاعـر المعاصر الـذي يمتلك مالم يمتلكـه السابق له، ولكنـه يصل إلى مايـريد عن طريق التراكم التّـدريجي للعناصر المكونه هذه الوسيله أو تلك [٣٠].

على أن هناك من يرفض هذا مثل الألماني "أوزولد شبنجلـر" الذي يرى أن كلّ ثقافة حلقة موصـدة، ومثل "دولبنغـوود" الذي يـرى أنه ليس من الضروري أن يقود عمل قـديم الى عمل جديد، لأن كلا منها يعتبر "وحده مُغلقة"، وعالما مستقلا بذاته، بمعنى أنّه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى، ذلك لأن الفن كفن لاتـاريخ له، فهو يعني فعالية جمالية، ويعني تخيلا، والتخيل هو فعل التصوّر الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصرا في هذا الفعل ومن أجلـه، كما أن الألماني "هاوزر" يـرى أن كل عمل أدبي ليس استمرارا لشيء سـابق، أو اكمالا له فكـل عمل يبدأ من البـدايـة، ويبلغ هـدفه بطـريقتـه الخاصة أمـا "فرديناند برونتيير" فحين تمسّك بعامل الزمان عند "تين" كان يقصد الكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، وتسلسل المؤلفـات تسلسلا روحيا، وهكذا تكون نظريـة التطور في الأدب لاترمى إلى

بعث الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه، انها لاتقص بل تفسر. أنها توضح كيف تولد الأنواع الأدبية؟ وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ بنظرية "لامارك" في التحول، وبنظرية "داروين" في التطور"[٢١].

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والجديد عند كثيرين. وأصحاب هذا الرأي هم الذين نحلوا التراث، ورأوا أن فيه جزءا ميتا، وجزءاً لايموت، وأن هذا الجزء الذي لايموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة، وتجددها. وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بدهيا، فان الذي شغل العصر كان السؤال الذي طرح بحدة ويقول: هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو "تقية"؟. ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغيبية والحدس والطلسمية المنكرة للعقل، واليائسة من تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي، على حد مانعرف من جابر بن حيان، والكندي، وابن الهيثم، والجاحظ، والفارابي. فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوجود في مجتمع ضاغط؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك "تقية"؟ في عالمنا العربي"[٢٢].

ولاشك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظا وتقديسا للقديم المهيمن، ولعل الصوت الزاعق في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية القرآن مثلا حارب الجديد لأنه يبتق من علل الفسق والالحاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة الثرثرة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة، فالجديد بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يشترط فيه أن يمحو القديم أو يستبدله[٢٣].

ولكن السمة العامة للحضارة العربية كانت الموائمة بين العراقة والتفتح[٢٤] أو ماألف فيه الثعالبي كتابا باسم التوفيق للتلفيق بمعنى الاصالة في الجمع بين الأشياء المتجانسة، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا، وماقامت النهضة في أوربا إلا على هذا الأساس، والذي ترتاح إليه النفس - وطبيعة العصر - هو أن يكون العراقة لخدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هناك خلاف لاشك فيه بين القدامى والمحدثين، ولقد كان هذا الخلاف راجعا إلى عدم استيعاب طبيعة التطور، وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائما مثل أعلى يلتفت إليه، ويؤتنس به، ولكن هذا الخلاف لم يكن جدلا، قدر ماكان حوارا، وكان توفيقا أكثر مما كان قطيعة

وعلى كل فالملاحظ أن العالم يركض ركضا للحداثة، وأنه لكي نشارك في هذا لابد أن تكون عندنا حرية الركض، ولكي يكون لنا شعر حديث لابد أن نعيش في حضارة حديثة - ونحن نعيشها ان شئنا أو أبينا - على أن يكون الأمر محكوما بمنطق وجودنا، لابمجرد المجاراة، ومحاكاة الآخرين، فنحن نريد حداثتنا لاحداثة الآخرين، ولأن لحداثة الآخرين شروطا لاتتوفر عندنا الآن.

" فاذا أردنا أن ننظر إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لاتفهم إلا في اطار الأدب كلّه، أو في اطار النظام الثقافي المهيمن - كالمسيحية أو الاسلام مثلا - فاننا نلاحظ عملية التأثر الملحّ المتتابع للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة ظواهر يجيء في مقدمتها

١- التضمين . . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كلّه في نظرهم هو الأخذ بظاهرة " التَّحْسين " بمعنى أن الشاعر - يعمل ماوسعه على تحسين كلامه بما يضمّنه من كلام غيره، ثم انه لايضمن إلا ما يستحسنه من مثل سائر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام [٢٥]، وقد ضرب الحصري مثالا لهذا ثم علق عليه بقوله : فجاء مليحا في الطبع مقبولا في السّمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التّحديد حين قال : هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو " يحيل إحالة ويشير إشارة " [٢٦]، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرّف التضمين بأنه : تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حسن ومعيب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بما بعدها، واعتبره عيبا [٢٧].

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيرا وتطبيقا [٢٨]. . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضورا للتّضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عنترة الذي أُقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل :

أسائل الصَّمْتَ الذي يُخنّقُني :
" ماللجمالِ مَشيُها وَئِيدا؟!
أجندلاً لايحملن أمَ حديدا؟؟ "

ومثل هذا نراه في قصيدة " من مذكرات المتنبى " ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في " أقوال جديدة عن حرب البسوس " كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم [٢٩]، ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعبيس، وحميد سعيد.

٢- الاقتباس . . عرّفه القدامى بأنّه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لاعلى أنّه منه [٣٠]، وقد ركز عليه الشعراء بدءا من البارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين(٣١). ثم أنّ منهم من تجاوز هذا الجانب المقدّس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجنبيين على نحو مافعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بما فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوربي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأجنبية في صميم القصيدة العربيه

فاذا أخذنـا نازك الملائكة فى ديوانها ــ المجلد الأول ص ٦٤٠ ، ٦٦٠ ، ٦٦٨ ، ٥٠٣ نجد أنها اشارات الى الشاعـر كيتس في قصيدته "Ode to Nightingale" كما نجد اعجابا بالشـاعر بايرون وبخاصه في قصيـدته "Child Harold Pilgrimage" ومثل هذا نجـده لدى الشـاعر تومـاس غرى، وروبـرت بروك، وكـريسمس همفرس، وهى تقـرر عنـد الحديث عن قصيدة الجرح الغـاضب ص٦٩ أن أسلوب تقفيتهـا مقتبس مباشره عن الشاعر الأمـريكي "ادجار آلن بو" فى قصيـدته البديعة "Ulalume" . ومثل هـذا نجده بعمق عنـد بدر شـاكر السيـاب، وصلاح عبـدالصبور، وبخاصة حين ينطلقان من عـالم الأسطوره، وعالم الرمز، وقد يكـون الاقتباس من الشعر العربي كقول السياب فى قصيدة "بالليالي" فى ديوان أساطير.

الهوى بيت عاشقين اطمأنا   لاسؤال . أأنت قبلت فاها

فالاقتباس هنا من قول قيس لمن تزوج ليلى

بربك هل ضممت اليك ليلى   قبيل الصبح أو قبلت فاها

٣ـ **العقد** . . وقد عرفه القدامى بأن ينظم نثـر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون مثلا لهذا بأن أبـا نواس سمع صبيـا يقرأ « يكـاد البرق يخطف أبصارهـم كلما أضـاء لهم مشوافيـه ، واذا أظلم عليهم قاموا » فقال في هذا تجيء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما	ترادفهم جنح من الليل مظلم
فلاحت لهم منا على النأى قهوة	كأن سناها ضوء نار تضرم
اذا ما حسوناها أناخوا مكانهم	وان مزجت حثوا الركاب و يمموا

وقيل ان محمد بن الحسن حدث بهذا فقال : لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر

وليل بهيم كلما قلت غورت	كواكبه عادت فما تتزيل
به الركب اما أو مضى البرق يمموا	وان لم يلح فالقوم بالسير جهل

أما المحدثون فقـد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شناشيل ابنة الجلبى على وجـه الخصوص ، وعلى نحو ما نعرف من قصيـدته إلى حسنـاء القصر في ديوان أساطير ، حيث الاشـارة واضحة الى « ايليـوت » ، وفي قصيدة ياليالى المنشورة فى ديوان أساطير نراه يقول

واسألى شاعر الليالى غناء	هز « فينيس » رقة وحنانا
يرقب البرج عدّت الساعة الثكلى	عليه الخطوب ، والأحزانا
أين ثغر يعد بالقبل الحرى	عليه الوجيب والخفقانا
أين من أقسمت له ـ وهى سكرى ـ	في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالى هو الشاعر الفرنسى ألفـريد دى موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال فى

حبيبته ـ كما جاء في هـامش على القصيدة ـ دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تعـد عليه لياليه المسئمات ، واتركينا نعد القبلات على ثغرك العاصي !

ويمكن أن ينـدرج تحت هذا تلك المعـركـة التى قامت بين عبـدالـرحمن شكرى وابـراهيم عبـدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنـى حين كان ينشر قصيـدة من القصـائد كان شكـرى يسرع فينقل عن الانجليـزيـة القصيـدة التى أخذ منهـا المازنى ، وهنـاك من تتبع أخـذ السيـاب من الشاعـرة ايديث سيتويل ، وبخاصـة فى قصيدتيه « رؤيـا فوكاى » وأنشودة المطـر ، ومثل هذا الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت فى عدد من القصائد .

وقد يكـون « العقد الحديـث » قرآنيا صرفـا كقول أمـل دنقل فى أعماله الشعـرية الكـاملة ص٣٨٧

اركض أوقفى الآن أيتها الخيل :
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات كما قيل ضبحا

وشبيه بهذا قول طاهر رياض فى ديوان العصا العرجاء ص ٨٧

أعطنى مهلة لأجمع شملى

بل قـد يصل الأمر الى حـد أن يكـون « العقد » من لغـة أجنبيـة ، وعلى أن يكون نصـا في الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحـلام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ، قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل
لم نجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
ياعشيق البحار ، وخدن القمم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا
HYPOCRITE LECTEUR
Mon semblable . Mon Frere
شاعر أنت والكون نثر :

وقديما أخذ على المتنبى مثل هذا (٣٢) ، كما أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل

٤ ـ التلميح . . وهـو عند القدامى : أن يشـار إلى قصة أو شعر ، وهو عنـدهم يدور في دائرة ضيقة كـالقول بأن المنصور وعد الشـاعر الهذلى بجائزة ونسى ، وحين حجا معـا ، ومرا فى المدينة ببيت عـاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عـاتكة الذى يقول فيه الأحـرص : يا بيت

عاتكة الذى أتغزل .

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذق اللسان يقول ما لا يفعل

أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب ، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتى العدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتى كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :

تموز ، المسيح ، والخضر ، والحسين ، والتى دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة العربية وانبعاثها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك . . بدر شاكر السياب ، خليل حاوى وأدونيس ، وعبدالوهاب البياتى (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى « بالتلويح إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالاشارة إذا قلت الوسائط ، وندرنا نسبة الوضوح

٥ ـ استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل والمضمون فاذا أخذنا مثلا قصيدة عبد يغوث بن وقاص التى يمكن أن تسمى« الموت ظلما » ، والتى أولها

ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولاليا

وجدناها تنجب قصيدة على غرارها لمالك بن الريب يمكن أن تسمى « الصوت شهادة » في العصر الأموى ، وأولها

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا

ووجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبى عبدالله محمد بن عائشة البنسى على خد ما نعرف من قصيدته

ألا خليانى والأسى والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا

. . ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبدالعزيز المقالح يستوحى الشكل والمضمون ــ مع تطوير تقتضيه المعاصرة ــ حين يكتب « تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب » ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها

بكى الشعر مرثيا وأجهش راثيا وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

٦ ـ التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الاسلوب عرف قديما ، وكان ابن المقفع فى رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع ، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتورى في مطولته سقوط دبشليم التى تعتمد على كتاب كليلة ودمنة ، والتى تدين في الفترة الأخيرة احدى الانكسارات العربية المدوية وتدين عصر « الملك دبشليم » لأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

. . ومثلما جاء ذهب إلا بقايا حنطة ، ومومبا ملك وظل صولجان !

وفجأة ـ يا دبشليم ـ يسقط الستار

ويبصق الجمهور !

ولم ينس صلاح عبدالصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مذكرات بشر الحافى ليؤكد على بوار الانسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولنظر إلى قوله

كان الانسان الافعى يجهد أن يلتف على الانسان الكركى
فمتى من بينهما الانسان الثعلب
عجبا . . زور الانسان الكركى في فك الانسان الثعلب
نزل السوق الانسان الكلب
كى يفقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الافعى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب

ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشارى العدوانى على نحو ما نعرف من قصائده رأس حيواك ونداء ، ورسالة إلى جمل التى أولها

إياك يا صديقى يا جمل
اياك أن تيأس أو تلين
اياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول . . يندبوها
. . كلا . . وأنت رمز الصبر ياجمل !

٧ ـ استبطان حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن البشرى الخفى تنمو فيه حالات لا تموت ، والشاعر يستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلا فى مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى ، فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرى القيس فقط ،ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوجد فيها « عين الجوهر » فى قصيدة امرىء القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغانى مهيار ــ على وجه الخصوص ــ لا يخرجان عن كونهما تفرعا على نغمة موروثة خاصة بالمهدى المنتظر الذى سيملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

فاذا جئنا الى الجانب التطبيقى نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه كشاذل طاقة ، فالشاعر فى مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بصفة خاصة موقف عنترة القديم في قصيدة « البعد عنترة » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في قصيدة « الخنساء . . الشاكلة العربية ص ٣٤٨ » بحيث يراها في الموقف الموازى تمثل الأمة العربية .

بعد دهر من الثكل جفت عيون الدموع
وامحى قبر موتاى . . ذرته ريح القرون
غير أن النشيد الحزين

لم يعد يسعف الثاكله
والرثاء الذى كان ملء الضلوع
ضاع في زحمة القافله
. . ألف صخر قضى . . ألف . . آلف
ففى كل شبر من الأرض قبر حديد
والملايين من أمتى
بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد
مات شعرى وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتى . . . منذ أن حل حزنى الجديد !

فهناك ما يسمى فى الشعور بالنزعة الغريزية ، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا عقلانية خارجة عن اطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف فى وجه الموت .

ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنه فى اللاوعى ، وما يقال عن استلهام ما يسمى بالأنماط الأوليه التى ستكشف عن مسيرة الانسان فى كل الأزمة ، باعتبارها نبعا قديما لا يزال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)

٨ ـ الحديث وراء الأقنعة :

وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب فى الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين فى الشعر العربى لم يكونوا الا أقنعة للشعراء ، على النحو الذى نجده واضحا عند المتنبى حين كان يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن فى الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع يتكلم من ورائه ، المهم أن أقنعة قد تكاثرت في الفترة الأخيرة ، وكاد يكون لكل منها دلالة خاصة تتفق والحياة فى هذا العصر ، فهناك أقنعة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وعروة ، والخنساء ، وأبى رغال ــ وخالد ، وأبى ذر ، وابن ملجم ، والحجاج ، والحسين ، وعبدالرحمن الداخل ، وبشار ، والمتنبى ، وأبى العلاء ، ومهيار ، والحلاج ، وديك الجن . . وقد تطفو بعض الأقنعة على البعض الآخر ، على النحو الذى رأيناه من فترة عن الحديث عن أيوب ــ للسقم الداخلى والخارجى ــ وأبى ذر ــ للتبشر بآراء اليسار سياسيا ـ ونوح وابنه ـ للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص بنوح وابنه ، سنجد هذا عند ادونيس فى قصيدة « نوح الجديد » بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ، وسنجده عند سامى مهدى فى قصيدة « رواية الطوفان » بأعمالة الشعرية ص ٢٨٤ ، وسنجده عند عبده بدوى فى قصيدة « فى البدء كان العصيان » بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤ ، أما أمل دنقل فى قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح فى أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة ، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من خلف القناع حول أحوال مصرفى الفترة الأخيرة ، وبخاصة حين هجرها الكثيرون

هاهم الحكماء يفرون نحو السفينه

. هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره
علهم ينقذون الوطن !

٩ـ استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربي المعاصر.(٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب فى الغالب كانوا يلتفتون الى الوراء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبيانى فى استدعاء شخصية زرقاء اليمامة ، وفى العصر الحديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبى التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففى الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودى وشوقى وعلى أحمد باكثير فيما يمكن أن يطلق عليه « نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في العمرية ، وعبدالحليم المصرية فى البكرية ، ومحمد عبدالمطلب فى علويتيه ، ثم كان تمهيد العقاد ، وأبى شادى ، وشفيق المعلوف ، وعلى محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، بمعنى ان يرتد الشاعر الى تراثه ، ثم ينطلق منه الى رحلة جديدة ، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضا بين الارتباط بالتراث وتجاوزه ، ولكنهما فى الواقع وجهان لعملة واحدة هى موقف الشاعر من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف الأنموذج مباشرا ، أو مجرد حالة بلاغية ، ذلك لأن المطلوب هو تعميق العمل الذى يأخذ الشاعر به نفسه ، والاحساس بالوهج القديم ، وخلق حالة نمو فعال فى امتداد القصيدة ، بالاضافة الى التداخل مع الحدث الذى جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزا لما يقصده الشاعر .

ـ ونحن نجد هذا فى قصيدة « زنابق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه » للشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

«قلت : ياطائرى ، يا زبرجد
يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه
وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد
وامتلأ الجو من أريج الاسراء ، طعم القرآن
وامتد فوق إغماءة البحر ضوء ، من اسم أحمد
وقلت فى لهفة أتوسل : أحمد . أحمد
أحمد من ضوئه سقانى
أحمد كان البخور والشمع فى رمضانى

أحمد كان انبلاج فجر ، وكان صوفية الأغانى
وأحمد فى مروج تسبيحة رمانى
كلأ جناحيه بعثرانى
كلأ جناحيه للمانى !

١٠ ـ التعبير بالأسطورة

اذا كان البعض قد حلا لهم أن يذكروا أن العرب كالساميين ليست لهم أساطير فى شعرهم وعقائدهم، وأن هذا كان نتيجة لضعف الخيال، وعدم الرغبة فى البحث، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة مخزون من "الميتولوجيا" ، وأن العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان لهم اتصال أسطورى بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات . . الخ، كما كانت لهم أساطير حول سد مأرب، وقصور اليمن، وما يتصل بعام الفيل، وما يعرف بأيام العرب، وشعائر الحج، وقضايا الثأر، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة العربية، فلما جاء العصر الحديث كانت التفاتة الشعراء بتأثير من الشعر الغربى الى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص، واذا كان البعض قد التفت اليها من الخارج الى حد ما كالعقاد، والمازنى، وأبى شادى، والياس أبى شبكه، وعلى محمود طه، بتأثير القراءة، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنسانى بدائى فى زمان بعينه، وأنها يمكن أن تعطى القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذى راد هذا الطريق بعمق، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون فى خدمة كل مايدور فى نفس الانسان المعاصر من هم، وقلق، ومرض، وحب، ولنتأمل مثلا هذه الكثافة الأسطورية فى قصيدة "رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكامله ص ٤٣٩

أيها المنقض من أولمب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى ـ غنيميدأ جريحا
صالبا عينى ـ تموزا : مسيحا
أيها الصقر الألهى ترفق
ان روحى يتمزق !

. . ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر، واهتم فى أول أمره بالأسطورة اليونانية، الا أنه مسّ بعد ذلك أغلب أساطير العالم التى تدور حول مواريث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور، ولكن يبدو ــ كما يقرر . . د. على عشرى زايد ــ أن مايشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة ـ حين كان هناك بحث على بطل ـ حول أسطورة الجدب والخصب، أو مايسمى الرماد والبعث، على حد ما رأينا عند الشعراء " التموزيين " الذى يجىء فى مقدمتهم السياب وأدونيس .

١١ ـ المعارضات

فى كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى ، والمعارضة تكون فى الشكل أساسا على نحـو ما نعرف مثلا من معارضة الشماخ لكعب بن زهير، وعلى نحو مـا نعرف . من الشكل الـذى كتبت به أكثـر من بردة فى مدح الـرسول عليـه الصلاة والسلام، وعلى نحو ما يعـرف " بالبديعيات " . . وقد عمق البارودى هـذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقى وحافـظ والكاظمى والعباسى . . الخ فما أكثر القصائد التـى تعارض عندهم أعمالا على وجه الخصوص لأبى نـواس ، وأبى تمام ، والبحترى ، والمتنبى ، وابن زيدون والحصرى . . الخ ، ونحن نجد فى الشعر الحديث كثيرا من القصائد التى تعارض قصـائد أخرى ، وبخاصة قصائد الرواد المؤكـدين فى الشعر الجديد ، ولعل أهم من يقلـد الآن على الساحة ـــ وبغزارة ـ الشـاعران أدونيس ، ونزار قبانى ، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخلة أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة الى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض ـ بفتح الراء ـ.

١٢ ـ النقائض الحديثة

المناقضة فى الشعـر تقوم على أن ينقض الشاعر الثـانى ما قاله الشـاعر الأول ، واذا كانت هذه الظاهـرة قد اندلعت على وجه الخصـوص فى عصر بنى أمية ، فإن المحدثين لم يقفـوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القـديمة ، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حـد مانعرف من نقص قصيدة أحمد شوقى :

مال واحتجب　　　وادّعى الغضب

وعلى نحو مـانعرف من ديـوان كامل لم ينشر للشـاعر العـوضى الوكيل ، وردود عليـا من الشاعرين حسن كامل الصيرفى ، وعامر البحيرى .

ولعل هذه الأسـاليب وغيرها كـانت وراء ما عـرف فى النقد العـربى " بالمفـاضلة " ثم " الطبقـة " ، وحين لم يـؤت كل منهما ثماره كـانت القفـزة الى ما يسمى " الموازنـة " والى ظـاهـرة انـدلعت بغزارة وهى " السرقـات " [٣١] ، ويمكن أن يكـون من ايجابيـاتها انها حـرست المسيرة الشعـريـة ، وشغلت بتتبع أى وجـه شبه بين بيـت وبيت ، وقد كـان معنى هـذا " الحضـور " الواضح للقديم فى المسيرة الشعرية ، ولكن الجديد كان يعرف دائما كيف ينفذ الحصار .

١٣ ـ الترجيع :

تعرض له أبو حيان التوحيدى فى المقابسات بقوله : يقال ما اللحن؟

الجواب : صـوت بترجيع خـارج من غلظ الى حـدة ، ومن حدة الى غلظ ، بفصـول بنيـة للسمع ، واضحة للطبع . فهنا تنـاظر صونى بالمماثلة أو المخالفة ، بمعنـى أن يكون هناك تكرار أو ترديد ، وهو موجود بكثرة فى الشعر القديم كأبيات زهير

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة　　　يضرّس بأنياب . ويوطأ بمنسم

ومن يجعل المعروف من دون عرضه　　　يفره ، ومن لايتق الشتم يشتم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله — على قومه، يستغن عنه ويذمم

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه — يُهدّم، ومن لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه — .ولو رام أسباب السماء بسلم

ومن يعص أطراف الرماح، فإنه — يطيع العوالى ركبت كل لهذم

ومن يوف لايذمم، ومن يفض قلبه — الى مطمئن البر لا يتجمجم

وقد أكثر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب، وعلى نحو ما نعرف من ترجيعات أمل دنقل فى قوله من قصيدة فى انتظار السيف

تقفر الأسواق يومين

وتعاد على النقد الجديد

تشتكى الأضلاع يومين

وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين

ويعتاد على الصوت الجديد

وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب فى حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذى يفتح عينيه على مرآى الجنود (٣٩)

وما جاء فى ديوان قطرات من ظمأ لغازى القصيبى

قبليه . . ذرى فى شفتيه — كل ما عندك من خمر وطيب

واهمسى وافخة فى أذنيه — ياحبيبي . ياحبيبي . ياحبيبي !

١٤ ـ التدوير

هذه الظاهرة كما أنها موجودة فى القرآن الكريم نراها موجودة كذلك فى الشعر القديم، وقد سمى ابن رشيق فى العمدة ١ / ١٧٧ هذا النوع من الشعر باسم المداخل، والمدمج، واذا كانت نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام فى الشكل التراثى كما فى قول المتنبى .

أنا فى أمة تداركها الله — غريب كصالح فى ثمود

لأنه يكسب الشعر غنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطيل نغماته ويسمح بالعبارة على صورة تريح الشاعر . فإنها فى الوقت نفسه لم تسمح به فيما يسمى الشعر الحر، ذلك لأن الشعر الحر يسمح بالحرية فى اطالة الأشطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى، وهذا ينفى الحاجة الى التدوير، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى فى السينما بأسلوب التقطيع الخشن والناعم، أو ما يسمى " بـ لمونتاج "، ذلك لأنه يكثف الجملة والسياق والحركة، تأمل قول الشاعر على الخنديفى " تجليات النخلة "

. ميلى يا نخلة هذا العصر الصاخب ميلى ،

حلي شعرك حلمه
كوبي النوم، والصحو. النوس، الصحو النوم
كوبي الدفء الموقد، شمس الصبح البارد
كوبي قمر الصيف الوافد (٤)
ويأمل المراد هذه الظاهرة عند أمل دنقل

١٥ ـ الفاصلة

مع أن هناك كلاما كثيرا حول الفاصله في القرآن، فإن الذي يرضي الكثيرين أنها كقافية الشعر، وسجعة النثر من حيث التوافق بما يقتضيه المعنى، وإذا كان العروضيون قد رفضوا ما سمي " الايطاء " وهو إعاده لفظ القافيه بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون الشكل الصوتي فيما يتصل بظاهرتي " الوقف " و " السكت "، واعتبارهما تقومان مقام الحروف والأدوات في الكلام المكتوب، وهكذا نرى أن الشعر الحديث كما ألغى القافيه ووحدة السطرين نراه يختار الوقوف عند السطر الواحد الملون بالصوت والتعصر يتأثر من الفاصله (٥)، وأول ما يقابلنا في هذا المجال قصيده السياب الشهيره أنشودة المطر، ولك أن تتأمل فيها ايقاعات كلمه مطر

رحى تدور في الحقول. حولها بشر
مطر
مطر
مطر
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر
مطر
مطر .. الخ

ولنتأمل قول صلاح عبدالصبور في الابحار في الذاكرة ص ٩٤

وكانت الشمس حزينه
تصب نارها الحزينه
في الأعين الحزينه
لا مرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينه !

١٦ ـ الشعر المرسوم

اذا كان الشاعر العربي القديم وفق في رسم الصورة في شعره، الى الحد الذي يعتبر فيه العقاد ابن الرومي أعظم شاعر في هذا الجانب بالعالم كله، والى الحد الذي يعتبر فيه د . زكي

جيب محود شعر العقاد أقرب شيء الى فن العمارة والنحت ، فإن المعروف أن طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور ، ذلك لأنه في العصر الفاطمي وجد من يكتب القصيدة على شكل ;وحة ، وقد نما الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره ، الى أن ظهر أخيرا تشكيل للقصيدة طريقة معينة للكتابة ، بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط وأحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو ما فعل أودونيس ، وكمال أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الألكترونية الملصق . . . ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت ما مشابها في الشعر الأوربي المعاصر ".

١٧ ـ قصيدة الفلاش

مع أن هناك من يروى أن القصيدة العربية بدأت بالبيت الواحد ، ثم نما هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في المسيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، ومجمع أضواء .

وكما عرفت حديثا «القصيدة البيت» ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر ، أو الشاعر القصيدة ، على نحو ما نعرف من أصحاب الواحدة كابن زريق ، وسان حون بيرس ، وكما نعرف ابتداء عند أصحاب مدرسة الحوليين المحككين الذي يجي في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحله ، كان يرجّع التجربة ، ويختصرها ، ويضيئها ، بحيث تصبح خلاصة نور كاللؤلؤة .

وقد لوحظ في الشعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديما «بيت القصيدة» أو قصيدة القصائد» ، ومع ما كان يريده الناس ـ ولا يزالون ـ حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال .

نزجي أغن كأن أبرة روقه
قلم أصاب من الدَّواة مداها

لقد التفت الشعراء المعاصرون الى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة القرمزية ، أو كما يسمونه «قصيدة الفلاش» لأنها بضربة واحدة تلقي ضوءا غامرا على المنظر فتضيئه ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب البياتي في مقدمة المجبدين في هذا الباب ، ولنتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز

دهبت مع الألوان حتى كأنني أرى أثري في كل لون ورونقي!

إضاءة . .

. . وعلى كل فإذا كانت هنـاك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هنـاك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البداتي والفن المعاصر ـ على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي ــ ثم ان الحداثة لا تعن التعاصر زمانيـا ذلك لانها تضم ملامح بعضها يمكن أن توجد في الشعـر العظيم بالماضي ، . وما دام جوهر الجمال واحدا ، ومـا دامت معانيه قابلـة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنـه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مـواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشـاعر باجراء اتصالات بـالماضي ، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر الى كل قـديم على أنه خاو ، ومتهـرىء ، ويحسن التخلص منه بحيث ننظـر الى الوراء دائما في غضب ،[43] وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين الصرعة الفجة ، فما أكثر الصرعـات الآن في الشعر على نحـو ما نعـرف من القصيدة الملصق ، والقصيـدة الفراغ ، والقصيدة المائية ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم ان هناك فرقا بين نظرة السـائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الاستهلاك السائد اشتر ـ استعمل . ارم ـ وبين أسلـوب التواصل مع جوهـر الأشياء فـلا مكان الآن للاقتـلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لرفض تراث مـن أجل صرعات تتنامي بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها الى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

اذا أنت لم تحم القديم بحادث   من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

. . ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن «الحداثة» ـ ان كانت تسير زحفا لا قفزا ـ كانت في الصميم من الحضارة العربية ، صحيح أن الأنظمة في الغالـب كانت تساند «القدامة» ولكن «الحداثة » ــ وبخاصـة في العصر الحديث ـ تعرف كيـف تشق لها طريقا ، وأكـاد أقول طـريقا عـاقلا . . وفي الـوقت نفسـه لا ننسى أنه كـانت هنـاك محاولة جـادة عند القـدمـاء للتفرقـة ــ بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة [44] من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة [45] .

المصادر والهوامش

١ ـ وقف الكتاب كثيرا عـند ظاهرة اللحن الى حد القول بأن اللحن فى المنطق أقبح من آثـار الجدرى فى الوجه، ورأيـاهم يضعون أبـوابـا لادانه اللحـانين، ومـا يسمى بلحن البلغاء، ومن رأى السـلامـة فى الوقف انظـر من القدامى ابن عبد ربـه فى العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣٠ ومن المحـدثين د. يوسف أحمد المطوع فى اللحن فى العربية تاريخه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها ط جامعة الكويت.

ـ بدون تاريخ ـ

٢ ـ انظر الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمـرزبانى ص ٢٩٦ تحقيق محمد على البجاوى، وما وقف عنده البلاغيون عنـد حديثهم عن الاقتباس، وهو أن يوشح الكلام بشىء ثمين، لاعلى أنـه منه، والتضمين وهو أن يضمن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المضمن به مشهورا أو مشارا اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعا، على نحو المصراع الذى أخذ من أبى تمام

قد قلت: لما أطلعت وجناته حول الشقيق الغض روضة آس

أعداره السارى العجول ترفعا (ما فى وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان فى البيان لشرف الدين الحسين بن محمد بن عبدالله الطيبى. تحقيق د. توفيق الفيل، وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤١ ـ ٣٤٣ ـ ط جامعة الكويت ١٩٨٦.

٣ ـ البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون ١/ ٢٤، والنقد المنهجى عند العرب. د. محمد مندور ص ٧٠.

٤ ـ العمدة. ابن رشيق ١/ ٥٧، والأغانى ٨/ ٢٨٥، البيان والتبيين ١/ ٣٢٠، ثم إن ابا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما سماه النحويون بالضرورات فى شعر المحدثين كقصر الممدود، وقد ذهب الى تطور التعابير واستحداثها، والقول بفصاحه اللغة العامة، والى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو. د زهير غازى ص ٩٥ ط. العراق.

٥ ـ انظر الموشح ص ٢٤٦، معاهد التنصيص. عبدالرحيم بن عبدالرحمن العباسى ١/ ٣٠، أخبار أبى تمام للصولى ١٧٥، ١٧٦، ٢٤٤.

٦ ـ السابق، العمدة ١/ ٥٠، زهر الآداب. أبو اسحق الحصرى ٢/ ١٨٢٧.

٧ ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى ص. ١٧٢ وما بعدها، وقد كان مما قاله عن " الكميت انه حر مقانى من أهل الموصل "، وهناك من يرى أن الأصمعى كان يتعصب على غير " أهل السنة " ـ أنظر النقد عند اللغويين. سنية أحمد محمد ص ٣٧٨.

٨ ـ الشعر والشعراء: أبو محمد بن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤: ١/ ١٥، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية فى كتابه من حديث الشعر والنثر ـ طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ ـ حين قال هذه الصفة التى يمتاز بها هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الاسلامية كانت قد وصلت الى طور من الرقى عظيم، وصلت الى هذا الطور الذى لا يصبح فيه الشعر ضرورة، ولكنه يصبح فناً من فُنون الترف والزينة، والذى لايقبل الناس فيه على أن يتخذوا الشعر صناعة، بل يتخذونه حلية وزينة ينفقون فيها أوقات فراغهم، وهذا الطور الذى يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية، ويظهر فيه النثر.

٩ ـ وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجانى فى الوساطة فى قوله: كانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوادر أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين فى "بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض ـ ا

النقد العربى القديم . وعثمان موافى ص ٣٣ وما بعدها ط ٢ ، وقد كان مما أخذه ابن الأثير على أبى عمرو بن العلاء أن التفضيل عنده كان "
بالأعمار لا الأشعار وفيه ما فيه " ـ المثل السائر ص ٤٨٩ .
١٠ ـ النقد المنهجى عند العرب . د. محمد مندور
١١ ـ الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣
١٢ ـ يتيمة الدهر ١/ ٣ وما بعدها ط الصاوى
١٣ ـ تأمل فى هذا قول ابن بسام فى الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ١/ ١٤ " كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وليس الفضل على زمن بمقصور ، ولحى الله قولهم : الفضل للمتقدم ، فكم وفى من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجنى ٦٨٤ فى منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان . فليس ممن تجب مخاطبته فى هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من اقتناص المعانى بفوره لهم عن أشياء لم تكن فى الزمان الأول ، ولتوفر البواعث فيه على القول ، وتفرغ الناس له "
١٤ ـ النقد المنهجى عندا لعرب . د. ومحمد مندور ص ٣٥٤ وما بعدها
١٥ ـ نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١ ، شكل القصيدة العربية فى النقد العربى حتى القرن الثامن . د. جودت فخر الدين ٤٩ .
١٦ ـ لم يظهر مصطلح الأصالة الا حديثا ، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول : إن أصل الشيء أسفله ، والملاحظ أن الفقهاء قد انتبهوا الى هذا الجذر قديما . حين قرروا أن الأصل ما يبنى عليه غيره والفرع ما يبتنى على غيره ، ومن ثم كان الاهتداء من قديم الى " علم الأصول "
١٧ ـ يلاحظ أن أدونيس وهو يؤرخ للحداثة فى الشعر الحديث فى الثابت والمتحول قدم هذه الأبواب : البارودى أو " النهضة "/ الحداثة

: معروف الرصافى أو " الحداثة " فى الموضوع
: جماعة الديوان أو " الحداثة " فى/ الذاتية
: خليل مطران أو " الحداثة " السلفية ـ المعاصرة
: حركة أبو لو أو " الحداثة "/ النظرية
: جبران خليل جبران أو " الحداثة " الرؤيا

١٨ ـ أنظر لأدونيس زمن الشعر ١١٤ وص ١٢ ومابعدها . والثابت والمتحول ١/ ١٨/ ١٩ ، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه فى زمن الشعر حين قرر أن الشاعر الحديث جزء عضوى من التراث . الخ . فى قضايا الشعر ص ٢٠٧ .
١٩ ـ ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب لمحمد بنيس ٢٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت . الأيديولوجية العربية المعاصرة عبدالله العروى ٢٥٢ .
٢٠ ـ ذات الكاتب الابداعية م. خرابتشينكو. ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبوحمرة ص ٣٨٧ ، ٣٤١ دمشق ٣٤٤ ط دمشق ، ولنتأمل قول ديورانت من أنه لاتوجد سخافة فى الماضى إلا وهى منتشرة فى مكان ما فى الوقت الحاضر ـ قصة الحضارة . ترجمة محمد بدران . الشرق الأدنى ص ٢٢٨ .
٢١ ـ نفسه ص ٣٩٨ ، فى الأدب والنقد د. محمد مندور ٩٧ ، ٥٨ ، وإذا نظرنا إلى القضية من وجهة نظر الفلسفات المعاصرة نرى أن التجربة الانجليزية تنظر إلى الماضى ، بينما البراجماتية الأمريكية تنظر إلى الأمام ،

فالانجليزى يرد الأمور الى أصولها، والأمريكى يرد الأمور الى النتائج التى تترتب على فكرة عالم الواقع ــ حياة الفكر فى العالم الجديد. د. زكى نجيب محمود ص ١١٨.

٢٢ ـ تراثنا كيف نعرفه. حسين مروّة ص ٢٢٧ وما بعدها ـ بيروت ـ.

٢٣ ـ ص ١٦، ٢٠٠، ٢٠٢

٢٤ ـ انظر قول الدكتور عبدالعزيز المقالح: إنّ الاسراف فى انكار التراث واتهامه بالرجعية وبالعودة الى الماضي، لا يقل فى محصلته النهائية خطرا عن الاسراف فى انكار المعاصرة واعتبارها بدعة منافية لمناقب الماضى. كلا الموقفين إدانة غير علمية، وغير موضوعية للماضى والحاضر معا والموقفان لايخدمان سوى الجهل والتخلّف والانسلاخ عن الذات، وليس الجمع بين التراث والمعاصرة صبغة توفيقية أو تلفيقية تهدف الى الجمع بين المتناقضات.. ولعل أصل الظاهرة يدخل اساسا فيما يسمى بالنّصوص المتداخلة Interextualhty على النحو الذى اهتم به التشريحيون

٢٥ ـ البديع ٢٤٩

٢٦ ـ الحصرى. د. محمد بن سعد الشويعر ٤٥١ ــ ٤٥٤. العمدة ٢/ ٨٤، ومن بقل أورد الجاحظ فى البيان والتبين ١/ ٩٢، ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها:

واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا. وتلك الحالة له وفقا، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا.. وقد فهم العسكرى من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأسناد ــ الصناعتين ـ٣٦

٢٧ ـ البديع ٢٤٩، المثل السائر لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه ص ٣٤١، خزانة الأدب ٤٥٤، والحموى يرى أنه تعليق القافية بأول البيت الذى بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ انّى شهدتُ لهم

مواطن صادقات   أتيتهم بنصح الصدر منى

٢٨ ـ قال: هو أن يضمّن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المضمَّن به مشهورا أو مشارا اليه أحدها أن يكون المضمّن به تمام البيت كقول ابن العميد مضمنا بيت أبى تمام

وصاحب كنت مغبوطاً بصحبته   فاليوم غادرنى فردا بلا سكن

هبت له ريح اقبال فطار بها   نحو السرور وألجأنى الى الحزن

كأنه كان مطويا على إحن   ولم يكن من ضروب الشعر أنشدنى

(ان الكرام اذا ماأسهلوا ذكروا   من كان يألفهم فى المنزل الخشن)

وثانيها أن يكون المضمن به مصراعا كقول المطرمى مضمنا مصراع المتنبى

ثنى خصره عن ردفه متناهضا (اذا عظم المطلوب قل المساعد)

وثالثها أن يضمن بعض المصراع كما فعل المصرفى

اذا مررت بدار كنت ساكنها   وجدت فى القلب من ذكراك أحزانا

وان حللت مكانا كان يجمعنا   سالت دموعى (زارفات ووحدانا)

ـ التبيان فى البيان. د. توفيق الفيل. عبداللطيف لطف الله ٣٤١ـ٣٤٣

٢٩ ـ الأعمال الكاملة ١٢١. ١٨٦. ٢٩٧. ٣٢١. ٣٩٣

٣٠ ـ التبيان فى البيان ٣٤٤ وقد مثل له بقول الصاحب:

قال لى: ان رقيبى   سيء الخلق فداره

قلت: دعنى وجهك الجنة حفت بالمكاره!

اشارة الى الحديث " حفت الجنة بالمكاره " متفق عليه. أخرجه مسلم والبخارى

٣١ ـ انظر ديوان دقات فوق الليل. عبده بدوى ص ١١، ١٢، ١٦، ٢٩/ ط. العراق، وديوان الناس فى بلادى لصلاح عبدالصبور ص ١٠٣/ ط بيروت، وديوان لافتات أحمد مطر/ ط. الكويت، وانظر تأثير القرآن فى ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها، وانظر عدة قصائد لأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥، وقد يكون المقتبس كما هو كما فعل البياتى فى أبيات لطرفه، وقد يحور كما فعلت فدوى طوقان، وسلمى الخضراء، وممدوح عدوان، وسامى مهدى

٣٢ ـ التبيان فى البيان للطيبى تحقيق د. نوفل الفيل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧، واذا كان قد قيل فى العصر الفرعونى: الكل فى واحد، على حد ما جاء فى كتاب الموتى، وانتفع بهذ المقولة توفيق الحكيم فى أحد أعماله فان أمل دنقل يقول

انها ليستْ عصورا فهى الكلّ فى الواحد. . فى الذات الرّحيبه

ويقول: قالت الراهبات

(سلام على الأرض !)

وديوانه العهدالآتى يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

ـ ديوانه ٣٨٠، ٤٢٩، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال فى ديوان أقول لكم لصلاح عبدالصبور

٣٣ ـ انظر أسطورة الموت الانبعاث فى الشعر العربى الحديث. ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها، وتأمل أمل دنقل فى قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل ص ٤٠٨

واحد من جنودك يا سيدى
قطعوا يوم مؤته منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدى
. . ارسم دائرة بالطباشير
لا أتجاوزها
. . هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدى
وبانت سعاد
تراها تبين من البردة النبوية
أم من قلنسوة الكاهنين الخزر
. . واحد من جنودك يا سيدى
خبزه خبز ضيق
ماؤه بلّ ريق
. . فعلى الرّاحلين السلام
والسلام على من أقام

٣٤ ـ شرح اختيارات المفضّل. د. فخر الدين قباوة ٢/ ٧٦٦ ط. دمشق، والأدب وروح العصر. د. عبده بدوى ص ٤٧ ط. الكويت، عودة وضّاح اليمن. د. عبدالعزيز مقالح ٢٥١ ط. دمشق

٣٥ ـ انظر دراسة ليوسف اليوسف ص ٦٨ فى كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر ـ المنظمة العربية. تونس ـ والفن والشعور الأبداعى لغراهام كولير. ترجمة. د. منير الأصبحى ص ٧٨. ط. دمشق

٣٦ ـ صاحب هذا العنوان . د . على عشرى زايد ، ودراسته رائدة فى هذا المجال ط . طرابلس ١٩٨٨
٣٧ ـ نفسه ص ٧٧ ، وان كنا نرى أن المصطلحين الأقرب لما نحن فيه هو :
النقل عن الموروث ، والخلق بالموروث ، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واصحة فى الشعر الحديث الى المواريث الدينية ، والصوفية والتاريخية والأدبية والفلكورية والأسطورية ، سواء كانت مقبولة أو مرفوضة . ويجىء فى مقدمة المقبول شخصية المسيح بدلا لاتها على الصلب والفداء والانبعاث من الموت . ثم تجىء شخصية محمد بعد شخصية المسيح ، وذلك لعدم الحرية المطلقة فى التعامل معها من جهة ، ومن جهة أخرى لأخضاعها لمفاهيم عصرية ، فهناك من جعله فلسطينيا ، وقوميا ، وبعثيا ، وماركسيا ، وهناك من أعطاه ملامح مسيحية .
أما شخصية موسى فقد ظلمت حين حوصرت بالأطار اليهودى أو الصهيونى ولعله يجىء فى مقدمة الشخصيات المرفوضة ، أبليس . وقابيل . ويهوزا . وأبو رعال .
٣٨ ـ النقد المهجى عند العرب . د . محمد مندور ص ٣٥٥ ، وتأمل قول الجرجانى فى الوساطة ص ١٨٧ ، ١٨٨
" . . وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع " .

٣٩ ـ المقابسات ص ٣١٠ ، معلقة زهير بن أبى سلمى بالقصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى . تحقيق عبدالسلام هارون ، الأعمال الكاملة للسياب ط بيروت ، وديوان أمل دنقل ص ١٥٨ ط مدبولى .

٤٠ ـ قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨ ، قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية . على جعفر لعلاق ص ١٥٥ .
٤١ ـ الاتجاهات الجديدة فى الشعر المعاصر . د . عبدالحميد جيدة ص ٧٢ .
٤٢ ـ نفسه ص ٨٠ وما بعدها ، دراسة عن شعر العقاد . د . زكى نجيب محمود . بمجلة المجلة المصرية . العدد ٤٤ . أغسطس ١٩٦٠ م .
٤٣ ـ انظر خصائص الأسلوب فى الشوقيات . محمد الهادى الطرابلسى ص ٥٢٠ . ط تونس ، ولنتأمل ملاحظة كوليردج التى تؤكد ما نريد تأكيده حين يقول : حسين أنظر الى أشياء الطبيعة . . مثل ذلك القصر الذى يومض وميضا خافتا عبر زجاج النافذه المندّى ، أبدو كأننى أبحث عن ـ أو بالأحرى أطلب ـ لغة رمزية للتعبير عن شىء فى داخلى موجود سابقا . والى الأبد ، بدلا من ملاحظة اى شىء جديد ، حتى فى حالة قيامى بالملاحظ يكون لايزال لدى احساس مبهم ، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هى استيقاظ خافت لحقيقة منسية ، أو مخبأة خاصة بطبيعتى الداخلية
ـ الفن والشعور الأبداعى عن سلسلة عالم المعرفة ص ١٢٢ .
٤٤ ـ الأساليب التى ابتدعها النقاد المرضى عن التعامل الذكى مع القديم ما سموه : الاختراع ، والابتداع ، والاستيفاء ، والتوليد ، والزيادة ، والمرافدة ، والتوشيح ، والموارده ، والتنميم ، والرجحان . . الأساليب المدانة فهى ما اصطلح على تسميته : السرقة ، والأغارة ، والسلخ ، والأخذ ، والاتباع ، والاحتذاء ، والانتحال ، والاجتلاب ، والاهتدام ، والا صطراف .
٤٥ ـ انظر الخطيئة والتفكير . د . عبدالله محمد القذامى ص ١١ .



فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ
الاطار والتهيئة والعمليات
(قراءة في نص : « نجيب محفوظ يتذكر » بقلم جمال الغيطاني)

د . عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الابداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر والوجود. واذا كان الابداع الفني ، بل وكل ابداع كان ، لا بد أن يكون معا مقدرة وادراكا وصياغة موضوعية وحلا لاشكال من نوع ما ، فاننا لا ننظر اليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات ، تؤثر عليها عوامل منوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقته في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زمانا ومكانا وأشياء وبشرا) .

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» ، بقلم الروائي البارع جمال الغيطاني ، في طبعته الثالثة ، الصادرة عن دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، وانتبه بعد قراءته الى أنه يحتوي على مادة غزيرة جدا تتصل بموضوع الابداع الفني ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن . ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لعدة اعتبارات : أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يروي عنه هذا الحديث فنان مدقق بارع هو الآخر :

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها : «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي ، فضلا عن أن مؤلفه يعتبر ركنا من سيرتي الذاتية» (ص٣) . وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الاولى ينسبها نجيب محفوظ الى ذاته ، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه محرر هذه السيرة ، وهو جمال الغيطاني .

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الابداع الفني جاء عفوا وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الابداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى . هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشارات أهمية كبيرة ، لانها تزيد من درجة الصدق والاخلاص فيها ، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمّل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كما سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحيانا

في خـلال النص كله ، الـذي هو نتيجـة لقاءات متكـررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطـاني ، واتخذ شكل الـذكـريـات الحرة التي لا يـربطهـا الا سـؤال وراء سـؤال من محرر النص . رابع الاعتبـارات المشار اليهـا أن مجموع اشـارات نجيب محفـوظ الى موضـوع الابـداع يظهر من بعـد تراكمهـا أن بينها تكامـلا وأنها تغطي عددا كبيرا من المسـائل الفرعية لموضـوع الابداع الفني كما تتنـاوله دراسـات فلسفة الفن (ونفضل هـذه التسمية على «فلسفـة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيطيقا») ، بحيث أننـا اذا أعدنـا ترتيبهـا ، بعد اعادة قـراءة النص ، وجدنـا أمامنـا كلا متكـاملا متسقـا يغطي جـانبا كبيرا من الميـدان المقصود ، إمـا تصريحا وإمـا اشارة وتلميحـا . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهميـة ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيـانا ما يرتفع الى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظـرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو ابراز البدائل العامة الممكنة ، أوتأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيسا نظريا . بعبارة أخرى فان النص في بعض صفحاته يشير الى اهتمامات نظرية صريحة .

ويظهر مما سبق أن هدفنـا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسـة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفـوظ ، بل هو أيضا تقـديم دراسة عن مسألـة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحـب حس فلسفي ومعرفة فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفـة الفن تشكو من قصور في استطاعة البـاحـث أو مـؤلف الكتب العامـة أو الاستاذ المحـاضر أن يدعم حـديثه النظـري دائما بأمثلة حيـة ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدهـا ، بل هو أيضا حـال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لان الابداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويهتم بـه أيضا النقد الفني ، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقـول في كتابه «العبقـرية في الفن» (المكتبـة الثقافية ، سبتمبر سنـة ١٩٦٠) إن بحوث الابداع من النـوع الارتقائي والعاملي وبحـوث القياس التـاريخي ينقصها «جانب هـام ، جانب الحيـاة ونبض العـروق» (ص٥١) ، حيث ينقص أن نـرى الفنـان «بلحمـه ودمـه ، أن نـراه في لحظات ابـداعه ، منـذ البدايـة وحتى النهايـة» ، ولهذا قام في البحث النفسي تيـار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنـا أيضا في صدد بحث مسألة الابـداع الفني من زاوية أصول الفن أو أصوليـاته (فلسفتـه) ، نستعين بهذه الشهادة المميـزة (وعيا ودقـة ونفاذا واقترابـا من الشمول ، فضـلا عن الاعتبارات التي عـددناهـا من قبل) لنكسي لحما عظـام المسائل النظـرية في ميـدان الابداع الفني . فغرضنـا اذن في هذه الدراسة أن نجمع مـا بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارىء أن يخرج بـاطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقـدر ما يخرج أيضـا بتصور منظم عن أسس الابـداع الفني عند فنـان بعينه ، هـو نجيب محفوظ .

فلنأخذ اذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأهـا أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقـرأها بعد ذلـك مرة ومرات ، قـراءة الباحث الفـاحص . ولتتجمع بين أيـدينا

«مادة» موضـوعية هي تتابعات من اشـارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بـزاوية الابداع الفني من حيث هو «فعل» . ولنقم من بعد هذا كله «باعادة ترتيب» عناصر هذه المادة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خـانات» توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه الى المتشابه وصـاحب العلاقة مع صاحبـه ، حتى يتكون لدينا حـديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع . وهكذا فاننا سنبدأ من الاعم والابعد وننتهي بالخاص والاخص .

ونشير ، قبل البدء في البحث التفصيلي ، الى بضع اعتبارات خـارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧م . ، وكانت طبعته الاولى قـد صدرت عام ١٩٨٠م . (ص١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الاخير السقـف الزمني للحوار ، وان كانت بعض الاشـارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طـويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التـي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمـة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكـوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧م .

يتكون النص من قسمين متمايـزين : القسم الاول بعنوان عـام : «مقدمـة» ، ويمتد من ص ٥ الى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ الى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الـوقت على لسان نجيب محفـوظ نفســه مجيبا على الاسئلـة غير المنصوص عليهـا من جانب محاوره ، مـا عدا مـلاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيهـا في العادة بنصـوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الاغلب ، أو من كـلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلا ص ٥٨ ـ ٦٠) ، ونادرا ما يتدخل جمال الغيطاني بكـلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) .

ورغم تركيبة القسمين المختلفة الا أنها معـا يعبران بأكملهما عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحـد ذي طبقتين ، وذلك اعتمادا على مقدمته المشـار اليها ، والتي «يوثق» فيهـا كل ما جـاء في سـائر صفحـات الكتاب ، بما في ذلك الاستشهـادات المأخـوذة من رواياتـه ، والتي استعيدت للدلالة على تطـوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصـة فتاة حبه الاول الكبير . أما جمال الغيطـاني ، فإنـه في نفس الوقت «مـؤلف» الكتـاب ، لانـه كتب جـزءا منه وجمع أقـوال المتحدث معه ، وهـو أيضا «محرر السيرة» ، لاننا بازاء سيرة ذاتيـة بالفعل ، وكل ما قالـه يوافق عليه صـاحب الترجمة ، ولذا فاننا سنشير اليـه باسمه الشخصي أو بصفتـه هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالـة . وسيلاحظ القارىء أن حديث نجيـب محفوظ يأخذ أحيانا طـابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العـامية اقترابا شديدا ، ونحن نأخذه على مـا هو عليه ، ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا : [ ] .

أولا : الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كائنا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم «الاطار» أعم ، ويشير الى العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير الى الحدود الخارجية والى الارضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا .

ويظهر من النص ، الذي نقوم بفحصه وباعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الابداع ، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه الى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الاول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ . وهو يكرر الاشارة الى ظروف العصر في مصر بدءا من ثورة ١٩١٩ (وعمره وقتئذ سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في «بيت القاضي » أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام، راجع ص ٤٢ , ٤٤ , ٤٧ ، ٥٠ـ ٥٢ ، ٨١ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٤ـــ١١٨) . ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينات والثلاثينات على أنها «عصر رومانتيكي» ، سبقه «عصر كلاسيكي» ، وسيلحقه في الاربعينات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦) ، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة «تلاقي الشرق بالغرب» (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجلات الجادة ، التي تقدم التراث وتقدم الانتاج الغربي وتتيح الاطلاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (ص٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجه الاول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : « كنت أفكر فيما يجب أن اكتبه ، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة الى اعادة الامجاد الفرعونية . قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي » (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فستكون له سماته المختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤملة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨) ، ولكن سرعان ما توالت الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الامل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفنان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبيات كثيرة في

الظهور والانتشار ، وهي سلبيـات بدأت أعمال نجيب محفوظ في التحذيـر منها في الستينات ، واكتمل الامر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافـذ يربط نجيب محفـوظ بين شتى العصور السياسيـة التي مرت بها مصر وشهدهـا هو ، ويقـول : «اننا نعيش الآن احبـاطات داخليـة مستمرة منـذ أن وعينا . مجرد أن نتنفس نجد من يجثم على أنفـاسنا ، ليكتمها.ويفسـد حياتنا . وهـذا فظيع . لذلك ، لن تجد نغمـة الانتصـار الاولى التي كـانت في حيل ثـورة ١٩١٩ ، نفس هـذا الجيل وصلت اليـه الاحباطات ، لكنه تذوق الانتصار . بدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في سنة ١٩٢٦ ، كان عمـري أربع عشرة سنة كانت الثورة قد هـدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحبـاطـات ، ثم القمع ، واستمـر ذلك . أتيح لنا التنفـس بعد ١٩٥٢ ، ولكن سرعـان مـا انتكس الوضع ، وهكذا . . . » (ص٩٤) . ثم يقـول في كلمات أكثر تركيزا : «لـلاسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات . لو أن الامور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠ ، وحـول مقارنة جمال عبد النـاصر بسعد زغلول ، راجع ص ١١٩) .

أما عن الحاضر ، فـانه يقول بلغـة دبلوماسية مـوحية : «قد أعـود الى التاريخ يومـا ، فكثيرا ما يستعصي علينا حاضرنا» (ص ٨٢) .

وسوف نجتهـد في القسم الثاني مـن هذه الدراسـة ، قسم «التهيئة» ، في أن نبرز الـروابط المحددة ، التي يشير اليهـا النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عنـد نجيب محفوظ . ولكن يخيل الينا ، لو أردنا تعميما سريعا من الآن ، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الاطار المعنوي للانتاج الفني عند هذا الفنان ، أوقل إنها المحركان البيئيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتبين الى أي حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربما كان ما يسميه «الاصـالة» (ص ١٠٨) والبحث عـن «سر الوجـود» (ص ٦٢) ومحاولـة العثور على الاشكـال الفنيـة المتفردة (ص ١٠٩ ، ٧٩) ، ربما كـان هـذا كله هـو المقـابل الفني عند نجيب محفـوظ للدعـوة الى الاستقلال الـوطني والنهضة المصرية اللـذين رضع لبانهما وهـو لم يزل طفـلا (ولكنه الطفل اليقظ المشارك ، ص ١١٤ ، ١١١ ، ٥١ ـ ٥٢) .

ومن جهـة أخرى ، فليس هنـاك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، «اطـارا» أكثر ذاتيـة للابداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهوذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الادق في رد الفعل عنده الـذي أثاره هـذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربتـه وهو لم يـزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعـادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تخب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلـة وان غطاها الرمـاد . وقد فهمه هو نفسـه ، من بعد ، على أنه كان «مثيرا» أو «شفرة» (أي لغة رمزيـة تشير الى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل الى المكنون الذي تشير اليه (ص ١٤٦) . وسوف نتحـدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهيئـة . ومن المعروف في تـاريخ الابداعـات الفنية أن نمـوذج الحب العنيف الكاشف المبكـر الفاشـل ليس نموذجـا نادرا ، وأهم مثال عليـه هو حب دانتـي الايطالي لمن خلدهـا تحت اسم

«باتريشه» ان نطقنا الاسم بالايطالية ، ومقابله بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينما هي تقترب من نفس العمر.

ثانيا : التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ، بدون قدرة ، في الاغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطفولة ، مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التي طبع عليها ، ونعالج هذين الامرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متعينة (مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الامور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ ـ التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التى وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في توجيه انتاجه الفني على نحو أو آخر . ثم نعرض ثانيا لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وتميزت بثباتها على امتداد حياته .

ولنبدأ من الاسرة . لعل أهم انطباع يخرج به القارىء لكتاب « نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الاقل، بينما لهجته بازاء أبيه محايدة في كثير من الاحيان، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينما تذكر الأم (تحت مسمى «أمي» أو «والدتي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات احداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على احدى عشرة صفحة ، فان الأب يذكر ست عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٣ ، ٤٥ (مرتان) ، ٤٩ (ثلاث مرات) ، ٥٠ (مرتان) ، ٥٢ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، وحول الأب ١٨ ، ٤٥ (مرتان) ، ٥٠ (ثلاث مرات) ، ٥٢ (مرتان) ، ٦١ (مرتان) ، ٦٢ (مرتان) ، ٧٥ ، ١٣٢ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، كما يأتي اسم «الوالدان» في ص٥٢ مرتين) .

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانما نقصد الى محاولة تحديد قدر مشاركتهما ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه سيكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتهما. أما الأم، فانه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سمات « التحرر » (النسبي ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائما مع شخصية « أمينة » في الثلاثية) و

« الانطلاق » والـولع بالآثار ، ومن هنـا حب الاستطلاع . يقول : «حـدثتك من قبل عن غرام والـدتي بالآثـار. كثيرا مـا ذهبنا الى الانتكخـانـة ، أو الاهرام ، حيث أبـو الهول . لا أدري سر هوايتها تلـك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنـا ، وأحيانا مع الوالـد ، تجرني في يدها ، ونمضي الى الانتكخـانة ، خـاصة حجـرة المومياءات ، زرنـاهـا كثيرا . كانت أمي تتمتع بحـرية نسبيـة ، وبعكس ما تبدو عليه «أمينة» في الثلاثية» (ص ٤٩) . ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الامر عنده : «أمينة فيها من أمي القليل . والدتي برغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصـور أنها قـادرة على الخروج من منطقـة الحسين لتـزور الاهـرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أعـرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلـة الاستفسار . كنت أمشي في يدها . . . وخـلاص » (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هى التي ملكت عليه طفولتـه ، على الاقل حتى خروجه الى المدرسة ، لانه كان يجدهـا أمامه في البيت ، ووحدهامعظم وقت النهار، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لانـه كـان «آخـر العنقـود» (كما يقـال في لغـة الاسرة المصريـة ، وان لم يـأت هـذا التعبير في نصنا) . يقول : «أنجب والدي من قبلي ستة أشقاء ، جاؤا كلهم متعاقبين ، أربع اناث وذكرين ، ثم تتوقف والـدتي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . أجيء أنا . عنـدما وصلت الى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . لا اتذكـر في البيت الا والـدي ووالدتي . لا أذكر أن أي انسـان آخر شـاركنا البيـت الا الضيوف . أغلب حيـاتي في بيتنا كأني طفل وحيـد » (ص ٤٥) . ويشير مرة أخـرى الى خروجه المتكـرر مع والدتـه والى صفته كطفل وحيـد عمليا : «كـانت والدتي تصحبنـي معها دائما لانني الـوحيد . تصحبني في زيـاراتها الى الاهل والجيران ، وهكـذا رأيت كثيرا من منـاطق القـاهـرة ، شبرا ، العبـاسيـة . . . . » (ص ٥٠) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقـه الشـديـد بأمـه (لاحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت «عصبيـة الى حد ما» الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما يحس القـارىء بين ثنـايـا الكلمات ، ص ١٥٣) ، وان لم يعبر هـو عن هـذا (أي ذلك التعلق)تصريحا ، لانه من أولئك الـذين لا يعرضون حياتهم الشخصيـة الداخلية ، وخاصـة ما هو حميم من سماتها ، أمام الآخرين بسهولة ، وانما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجتـه التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهى التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشـاريع زواج عديدة ، فيقول : «أشفقت على الوالدة لانها كـانت تجهز لي تـرتيبـا مختلفـا ... لقد أفضيت بـزواجي الى أمي على درجـات ، حتى لا أحـدث لها صدمـة ، وهـذا شيء على جانـب كبير من الغرابـة » (ص ١٤٩) . ويشير نجيب محفوظ عـرضا الى أنه استمـر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العبـاسية بعد وفـاة أبيه ، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاما ، من عام ١٩٣٧م . الى تاريخ زواجه (على الاقل) عام ١٩٥٤ . يقول : «في سنة ١٩٣٧ توفى والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدتي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٢٤ تقريبا» (ص ٥٢) . ونلاحظ أنه لايوجد في النص ما يدل ، سلبا أو

ايجابا ، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه ، وقبل انتقاله الى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥). هذه هى أهم معالم صورة الأم كما تستنتج من النص.

أما مشاركتها فى تكوين الابن فانها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما أثبتناه من نصوص قبل قليل انها كانت قائدته الى التعرف على العالم الخارجى، والى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص. ولهذا فانه من الطبيعى أن نجد نجيب محفوظ يضع تأثير أمه فى درجة عالية حين يقول: « لعبت المرأة فى حياتى دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها. أثر الوالدة فى التربية، ونوع الثقافة التى منحتها لى، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة » (ص١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهى، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم تأثير المرأة على صاحب الكلام، بل هو أولها وأجدرها بالاسبقية).

ويمكن أن ننسب الى الام سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ، ألا وهى ما يمكن أن نسميه «بتقديس المعرفة» ، وهذه السمة تعتمد ضمنا على ما أوردناه من نصوص بشأن «نوع الثقافة التى منحتها» أمه له، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية « قصر الشوق» من الثلاثية، والوارد فى الكتاب الذى نحن بسبيل دراسته، فهو بذلك نص من « نجيب محفوظ يتذكر » ذاته (ص٦٣ ـ ٧٥)، وتنطبق عليه بالتالى صفة انه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياة نجيب محفوظ، على نحو ما يشير هو نفسه فى تقديمه الخطى للكتاب (ص٣)، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة « كمال »، شخصية الثلاثية، مع أبيه فيها، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد الى حد كبير مع هذه الشخصية: «فى الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى، يتمثل فى شخصية كمال عبدالجواد»، ويضيف على الفور: « انه جزء منى» (ص١٠٦). فماذا يتناول هذا النص من « قصر الشوق » وما هى دلالته على مشاركة الام (الحقيقية) فى تكوين نجيب محفوظ؟ انه يتناول مجادلة «كمال عبدالجواد» مع أبيه حول نوع التعليم العالى الذى يريد الابن أن يلتحق به، بينما يعارضه الاب: فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (فى مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الاب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقى، ص٦٢)، وعلى حين يرى «كمال» أن للعلم قيمة فى ذاته (ص٦٤)، فان اباه يرى أن «العلم فى ذاته لا شىء، والعبرة بالنتيجة»، أى بالوظيفة (٦٧). على هذه الخلفية يبرز رأى الام (فى الرواية)، التى تصرح أن «العلم أعز من المال»، ويبرز على الاخص تعليق «كمال» (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه)، حين يقول محدثا نفسه: «أليس عجيبا أن يكون رأى أمه خيرا من راى أبيه؟ ولكنه ليس برأى. انه شعور سليم لم تفسده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد» (ص٧٤).

هذه الموازنة بين الام والاب فى الرواية، تنقلنا الى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه. يصف نجيب محفوظ والده مرتين. يقول فى الاولى

(ص٥٢) انـه «نشأ بين والـدين يعيشـان حياة هـادئة مستقـرة. لم يكن أبى سكيراً، أو مـدمنـا للقمار، لم يكن شديـد القسوة. . . كـان المناخ الذى نشأت فيـه يوحى بمحبـة الوالـدين ومحبة الاسرة، وكنت أقـدس الوالـدين والاسرة». ويقول فى الثـانية (ص١٥٣): «والـدى كان «دقـة قديمة»، لكن لطيف ومحبوب، معظم ايـامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج الا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عنـدما اصبح تاجرا». ويشير الى أن والده «انزعج انزعـاجا شديدا» و «صدم» (ص٦٢) لرغبة الابن في دراسة الفلسفة بـدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الاب «مهموما» بـالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحـاقه بالوظيفة، لانـه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالبـا (ص٧٥ ـ ٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لابيه اصطحـابه له الى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان لـه ملامحه الخاصـة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والـدى صحبنى اليه. كـان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى تجد مسرحـا يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحانى، كله مقلدين» (ص١٣٢). من جهة أخـرى، فانه ينسب اليه قدرا من مسئوليـة دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله. يقول: «كان والدى يتحدث دائما فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء، فكأنما يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فىَ وحدة واحدة، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الامر وقع لأن سعد قال كذا، أو لان السراى، أو لان الانجليز . . . كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين» (ص٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والـده، حين يشير الى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سيـاسية» (ص٥١). ولكن لم يكن الاب وحـده المهتم بالسيـاسة والمؤيـد للوفـد، فالام كانت هى الاخرى من مؤيدى الوفد (ص١١١).

وفى المقابل، فان نجيب محفوظ يبتعد بالاب عن توجيهه الى الاهتمام بالادب ، وبالتالي عن المشاركة على نحو ما في تكوينه الثقافي العام والادبى بخاصة : « مشيت في حياتي بدون مرشد ، وكـان أفراد عـائلتنا من اصحـاب المهن ، طبيب ، مهنـدس ، قاضى ، لم يكن أحـدهـم يهتم بالادب . من كان سيدلني ؟» (ص ٧٥) . بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد ، أو على الاقل لم يكن يضم كتبـا أدبية ، مـا عدا كتـابـاً واحداً : « لم يكن هنـاك مناخ ثقـافي في العائلة ، والكتـاب الادبي الوحيد الذي رأيته مع أبي ، « حديث عيسى بن هشـام » ، لان مؤلفه المويلحى كان صديقا للوالد » (ص٦١ ، وراجع أيضا ص ٥١) . وهو اذا كان حاسما في هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافي في البيت ، فـانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول في نص آخـر : « كـان الخيط الثقافي الـوحيـد في الاسرة هو الـدين » (ص ٥٢) . وربما جمع هـذا النص التالي كثيرا من المسائل السابقة ووازن مـا بين النفي والاثبات : « كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منـه أى انسان لـه صلة بـالفن » (ص٥١) . بل يقول في وضـوح : « إننى

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه » (ص ١٤٩) . وليس من داع لان نمتد بانظارنا الى تأثير ممكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام ، فهو لا يذكرهم الا نادرا وعرضا ، ويقول : « لم أعرفهم كأشقاء اعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

ونأتي الآن الى بعض من السمات العامة للفنان ، التى ستصبح كالارضية الاساسية لكل سلوكه وانتاجه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على الاقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السمات بعضها فرض عليه فرضا بحكم أنها نتيجة للاسرة التي نشأ فيها وللبيئة الاولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في فترة الطفولة ، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التى أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هى ذاتها الى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى ، وإن كان القسم الاهم منها يعود الى طبيعة تكوينه الخِلْقى ، فالفنان في النهاية يكتسب كثيرا من الامور ، ولكنه يأتى الى الدنيا خِلقياً بسمات معينة ، أو قل ، على الاقل ، باتجاهات نحو تكون سمات دون غيرها ان وافته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر الى السمات التى تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه الاشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الاخص .

ولعل أولى السمات التى يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته « بحب الملاحظة »، وهو الذي يؤدي بالطبيعة الى ما اسميناه « تقديس المعرفة » . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازما للبيت مع أمه : « من الشخصيات التى لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحجبة واعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمى ، يجلسن معها، يتحدثن » (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الاشارة الى هذا الاطار مرة أخرى : «عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة . يكفى جلوسى أمام بيتنا في الجمالية . كن يجئن الى أمى .. احداهن تبيع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، . . . كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الاخبار . وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتى فيما بعد » (ص ١٤٧) . ويقول : « أنا «شفت» بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتى كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى» (ص ٤٧) . ويحدد : « شفنا الانجليز ، وسمعنا ضرب الرصاص ، وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضى ، شفت الهجوم على القسم» (ص٥٢) . ويلخص الامر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى : « ما اكثر ما رأيت» (ص ١٧) . ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حبِّ الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عما يقرب من « جنون » « الفرجة » : « كنت أتفرج على الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم في الخلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بينى وبين أمي : كانت تشدني بعيدا

عن النافـذة ، وكنت أريد الفرجـة ، خاصة على ضرب الرصـاص» (ص ١٦) . وتظهر نفس السمة على أشـدها في وصف محرر السيرة ، جمال العيطـانى ، للحظـة ميلاد رواية « الكـرنك » وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يـوم رأينا شخصـا . . . عيناه غـريبتان ، كأنهما مقلـوبتان الى الخارج ، وأصـابع يده نحيلـة ، مدببة المقـدمة ، كأنها مخالب الطيور . عندما دخـل المقهى ساد صمت عريب . . . واتسعت عينـا نجيب محفوظ ، وراح يتأمل الـرجل خفيـة . . . وحكى أصدقـاء نجيب محفوظ قصصـا عديـدة سمعوها عنه وعن السجن الحربى» (ص ٢٥ ـ ٢٦) . أخيرا فان حب الملاحظـة هذا ينتهى عند الفنان بالـرغبة الخارقة الى ادراك « سر الوجود » ، وهو مـا سيدفعه الى الفلسفة (ص ٦٢) . (راجع أيضا اهتمامه بمعرفة اللغات الاجنبية ، مثلا ص ٩٤) .

تـرتبط بحب الملاحظة سمـة مكملـة ذات شقين هى ما يمكن آن نسميـه « بـالشموليـة والتنوع في الاهتمامـات» عند نجيـب محفوظ . فمنذ سـن عشر سنوات بـدأ في القراءة ، وسـاقته المصادفة الى رواية بوليسية غربية عنوانها « ابن جونسون» ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلـة : « ثم تسـاءلت : اذا كان هـذا ابن جـونسـون فأين جونسـون نفسـه ؟ بحثت ووجدت سلسلـة أخرى من الروايات بطلهـا الاب . كانت هذه أول روايات قـرأتها في حياتي ، كان عمرى حوالى عشر سنوات » (ص٦٠ ـ ٦١) . وسـوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفـوظ من الأدب الى الفلسفـة الى العلم الى التـاريخ الى الفن التشكيلى الى الاستماع الى الموسيقى وغير ذلك ، واذا تنبهنا أنـه سيدرس بعض هـذه المجالات دراسـة المتخصص ، وهو الحال مع الادب والفلسفـة والتـاريخ والموسيقى ، فـانـه سيمكن أن نحـدد هـذه السمـة بأنها «شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز » . ولكنك قد تفضل أن ننظر الى جانب « الاهتمام المركز » هذا تحت اسم « الجديـة » باعتبارها سمة ثـالثة لنجيب محفوظ تظهر في هـذا النص الذى بين أيديـا . والواقع أن الكلمـة ذاتها تظهر على لسـان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسـألة التى نحن بسبيل الحديث عنهـا على التحديد ، فيقـول عن استمراره على الـدرس في غرفتـه بعد نيل الاجازة الجامعية : «هذا جعل والدى مهمومـا بى . . .[ويقول]: أراك جالسا الى المكتب ليلا ونهارا ، أقـول لك هل ستحصل على الـدكتوراة ، تقـول لى : لا . . . اذن لماذا تـرهق نفسك ؟ كان هم والـدى لاننى أعمل وقتا طويـلا . كان احساسى أن الـزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريـد أن أقـرأ في الأدب ، في العلم ، في التـاريخ ، أريـد أن أستمع الى الموسيقى ، وفي نفس الوقت أكتب بجدية» (ص ٧٥ ـ ٧٦). ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكرس حياتى لكتـابة تـاريخ مصر بشكل روائى » (ص ٨٤) ، ويضيف : « كنت قـد درست تـاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملـة ، توشك أن تكون دراسة متخصص» (نفس الصفحة) . ولا شك أن سمة « الجديـة » هذه ، والتي ستظهر من خـلال عديد من المظـاهر الاخرى على مـا سنرى من بعد، تسير يدا بيد مع سمـة «الإحساس بالواجب » بازاء ما يتطلبـه نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتى هو الآخـر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في اطار التـزامه بمعرفة انتـاج شباب الادباء :

«انني أتابع انتاج الشبان بدقة . . هنا احساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدبنا » (ص٩٢) . وليس أدل على التزام الفنان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الاغراء ، على ما سنرى في مكانه . ونميل الى أن نرى في تعبير « تكريس الحياة » ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسيا من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهو يضم معا سمتي الجدية والاحساس بالواجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٨ ، ١٠٣) .

وهناك سمة أسهب نص « نجيب محفوظ يتذكر » في تفصيلها بعض الشيء ، وتكررت الاشارة اليها مرتين على الاقل ، ألا وهي سمة « الانطوائية » ، مأخوذة بمعناها العام المتداول بين غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية . في الصفحة التي يفردها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص٥٩) ، بعنوان « المنبسط المنطوى » ، يريد المتكلم أن ينفى هذه السمة عن نفسه . يقول نجيب محفوظ : « هل أنا منطو ؟ أنا طول عمري لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلا لا أتبادل الزيارات مع الاقارب . اننى لا أندمج الا مع الاصدقاء الذين أبقى معهم على سجيتي ». ويحدد تعريفه للمنطوى : «الانطوائى نموذج مختلف تماما . كان أحد أفراد شلتنا منطويا ، يجلس صامتا بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، انما يغادرنا الى البيت » (ص ٥٩) . ولكنه فى مكان مختلف يعترف ضمنا بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه : « الغريب أنهما لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة الى البيت ، ودائما معنا ، كان من المفروض أن يتشبعا بروحى ، لكنهما نقيضى في كثير من الأشياء» (ص١٤٨) ، ونفهم أن ما يقصده "بروحه" هو الاتجاه الانطوائى . وعلى كل حال ، فانه في النص الاسبق يعترف بأنه انطوائى الى حد ما مع غير الاصدقاء ، كما يشير الى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه الى لقاء كبار الادباء في عصره : « الى من اتجه ؟ الى العقاد مثلا ؟ هنا يبدو جانب انطوائى . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألتق به أبدا الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته في نادى القصة » (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود اليها ، الى بقاء نجيب محفوظ صامتا في كثير من الندوات ، بينما يندفع متحدثا متدفقا في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل الى الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهة أخرى فان تفسير بقائه صامتا في بعض المواقف الاجتماعية انما يقوم ، في نظرنا ، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلا قول جمال الغيطانى عن موقفه في الندوات الادبية من أنه « يجيد اقامه حاجز وهمى بينه وبين الأخرين » ، ص ٤٠) .

ونأتى أخيرا الى سمة جوهرية ، ألا وهى سمة الاستقلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلا وحيدا ، من الناحية العملية كما رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله

في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله الى النزهة وحيدا : « أثناء سكنى في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهائيا » (ص٥٧ ـ ٥٨) . وهي تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الادب وحده ، وكأنه يعد « للدكتوراة » ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ ـ ٧٦) ، وتأكيده أنه كان دوما بدون مرشد (ص ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨) ، واعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : « لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتي » (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لانها كانت ستربطه الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه « الضياع » (ص ١٤١) ، وعزوفه الابى ، الذى ينبىء بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحررى المجلات التي كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ ـ ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغورى التي كان العمل بها في نظر زملائه من موظفى وزارة الاوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختلى بنفسه وليستفيد من تلك « المكتبة الضخمة » . ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الاجانب الذين قرأ لهم : « عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم» (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينبهر بالانجازات التكنيكية الحديثة ، يقصد الغربية وفي مجال الرواية ، ويشير نصا الى استقلاله عن أصحاب « تيار الوعى » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « يوليسيس » في أواسط الثلاثينات . . . لكنى عندما بدات الكتابة كنت أطرح هذا كله» (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨)

ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدى نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى ، الذى أرتاح اليه ؟ » (ص ١٠٩) . وفى نفس هذا الاطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد ، هو « الاخلاص للذات » ، فالفنان يرفض التقليد : «تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك » ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثير أعصابي الا التقليد » ، أما البديل ، الذي سماه « الاتفاق مع الذات» ، فانه يعود لتسميته باسم أقوى : « الاخلاص للذات » (ص ١٠٩) ، وهو تعبير يوجز موقفه الاساسى : « الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية » (ص ١٠٩) .

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية ، التى تبدت لنا خلال سطور « نجيب محفوظ يتذكر» ، بدون أن نشير الى حسن اختيار صورة الغلاف والى براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا ، ومنها على الاخص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى فى

حضور الآخر ، وجـدية فى النظرة ، وما يـدل عليه هذا كله مـن حياة داخلية خصبة ، يـرعاها الفنان بالتركيـز على الأهـم والمهم وانتقاء المناسب من منبهـات التجربة المعاشـة والغوص فيها .
وقـد أجاد الـرسام على الأخص في التعبير عن كثير من هـذه السمات عن طـريق تصويـره لضم الاصابع الاربعة معـا وضغطها الخفيف القوى معا على الذراع اليسرى المقـابلة ، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معا ، تعبيرا فيها نرى عن التركيـز على الافكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لاظهار فتحتى العينين ، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنـه يعبر بذلك عن الانغمار فى حياة داخلية قوية ، فكأنـه يرى ويدرك ، ولكن الاهم والاهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالمه الداخلى بارادة وقصد .

ب ـ مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلـوك المهيىء للابداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليـه القصدية ، بمعنى أن الفنان يقـوم به واعيا قـاصدا . ولكن قسما منه قد لا يكـون قصديا بـالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منـه التهيئة لفعل ابـداعى فنى بالـذات بل ولا حتى لفعل الابداع الفنى عـامة ، وانما قد يكون نشاطا يقوم به الفنان وهو فى مرحلة « البحث عن الذات » ، أو حتى فيما بعدها .
ومن جهـة أخـرى ، فليس من الضرورى لهذا السلـوك الاعـدادى أن يكـون « فنيـا » بـالمعنى الـدقيق ، فقد يكون جـانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكـون جانب آخر منه منحصرا في محض الانتباه الى التجربة المعـاشة بدقة ، أوغير ذلك مما يدخل ، من جهـات أخرى (من جهة الصفات الخلقيـة التى يولد بها الفنـان على سبيل المثال) ، في باب التهيئـة المباشرة اما لـلابداع الفنى في كله ، أو لابداع عمل فنى متعين . ويظهـر من هذا أن عمليات « التهيئة » وسماتها لا تدخـل في عمليات الابداع الفنـى بالمعنى الدقيـق ، أو فيما يمكن تسمـيته « عمليـة الانتاج » ذاتها ، ولكنهـا مع ذلك ضروريـة ولازمة لقيـام هـذه الاخيرة ، التى لا تقـوم الا بعد عمليـات التهيئة بأنواعهـا وبفضلها ، ومنها بالطبع الحصـول على مواد للانتاج الفنى ، اما بـوجه عام أو على نحو متعين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج العامة .
ويبرز الى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نـوعان من المصادر ، بل هو مصدر كبير له فرعان ، تلك هى التجربة أو « الخبرة » التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته ، ثم تتفرع الخبرة الى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، والى خبرة غير مباشرة تتمثل على الأخص في القـراءة عن خبرات الآخرين ، الفعليـة منها والمصطنعـة ، وهذه الاخيرة تتمثل في الانتـاج الفنى للآخـرين بعامـة ، كما يدخل في هـذه الخبرات غير المباشرة مـا يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عـن أنفسهم . هذان اذن مصدران كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر .
ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ في النص موضـوع الدراسة أنه يلمح الى مصدرين آخرين أو

ثلاثة ، ولنسمهـا من الآن : الخيال المضمونى ، وذلك الشكلى ، فضلا عـن اعتباره أن الانتاج الفنى نوع من « القدرة » يوجد أو لا يوجد ، تغزر حصيلته أو ينضب .

ولنبـدأ من الخبرة غير المبـاشرة ، ومن القـراءات على وجه الخصـوص . يتحـدث نجيب محفوظ مـرارا عن حبـه للقراءة ، ويستخدم كلمـة « النهم » تحديدا ، ويكـررها أربـع مرات في مواضع مختلفـة خلال أربع صفحـات : « لدى نهم حـاد الى القراءة » (ص ٩٢) ، «نهمى الى الجديـد» (ص ٩٢) ، «نهمى الى القراءة « (ص ٩٤) ، « كـان نهمى الى القـراءة كبيرا » (ص ٩٥) ، ويكـرر مرتين حـزنه بسبب أوامـر من الاطباء أخيرا بـالحد من القراءة لاصـابته بمـرض السكـر (ص٩٢ ، ٩٥) . ويقـول : « كنت في حالة قـراءة مستمرة ، ثلاث ساعـات يوميا » (ص ٩٥) . وهو يقرأ في موضوعات مختلفـة في نفس الوقت : « تجدنى أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحـد » (ص ٩٢) . ومن الطـريف أنـه يجدد ترتيب القـراءة والكتـابـة ، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففـا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفنى (الكتـابة في حالتنا) ، فهو يقول : « أقـرأ بعد أن أكتب ، لا ننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم» (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك : « كنت أحب اقتناء الكتب أيضا » (ص ٩٤) ، « لدى عـدد هائل من الـروايات والكتب العلميـة ، وفي مختلف المجالات ، ومجمـوعة نادرة من كتب الفن » (ص٩٥) ، ويهتم أيضـا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجـد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليـزية ، ولكن يبدو أن معرفته بـالفرنسية قوية (وكـان بعض اساتذة قسم الفلسفة بكليـة الآداب من كبار الاسـاتذة الفـرنسيين) ، الى حد أنه قـرأ أناتـول فرانس في الفرنسيـة ، ولكنه قرأ بـروست بالانجليـزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيتـه دراسة اللغـة الفرنسيـة بعمق لو كـان قد نـال بعثة دراسيـة الى أوربا) . ونظن أن لـه معرفـة أساسيـة باللاتينية واليـونانية بحسب برامج الدراسـة في كلية الآداب ، وفي قسـم الفلسفة ، في عصره ، على ما نتوقع .

وقـد أشرنـا، من قبل، الى حـديثه عن البـدايات الاولى لقـراءاتـه وهـو فى سن العـاشرة (ص٦١)، وفى عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص٩٤). يقـول عن نشاطه وهو فى عقده الثانى: «بدأت . . . التنقل فى القراءة، حتى وصلت الى المنفلوطى، ثم المجددين. قرأت أيضا للمفكرين، وكـان المفكرون هـم الـذين يحظون بـالاحترام فى هذه الفترة، طـه حسين، العقاد، وغيرهما، أما الادب فقـد اعتبرته هـواية جـانبية. كـان الاحترام للفكر. وهـذا أثار تسـاؤلاتى الفلسفية. كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الـوجود، علم الجمال. من هنا جاء توجهى الى الفلسفـة». (ص٦١). وحين حسم الصراع الداخلى فى عقلـه ما بين التـوجه الى الفلسفـة (أى تكـريس حيـاتـه لها) والتوجـه الى الادب، لصـالح هـذا الأخير، قـرر وضع نظـام أو بـرنـامج للقراءات، « لدراسة الادب، والاستمرار فى الاطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة » (ص ٧٨). فقد وجد أن الوقت محدود، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٦ (ص٧٥)، وعمره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص٧٨، وبين هذه الاشارة وسابقتها فى ص ٧٥ اختلاف يؤدى الى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كان احساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الادب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع الى الموسيقى " (ص٧٦). وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدداهتماماته وشمولها، فها هو يضع " نظاما لدراسة الادب"، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متفوقا فى الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة فى العلم (ص٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ فى تاريخ مصر، حين قرر كما يقول " أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى . . . هذا ما كنت قدخططت له " (ص٨١)، ويضيف: " كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص٨١)، وكان قد واظب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعونى " (ص٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: " ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية فى الموسيقى " (ص١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، "وكنت أحضر السهرات التى تقيمها الفرق الزائرة " (ص١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيلى عرفته من الكتب " (ص١٣٣). وفيما يخص المجلات الثقافية فى الثلاثينات (أى فى العقد الرابع من القرن العشرين الميلادى، أو العشرة الرابعة منه، والتى تبدأ بعام ١٩٣٠م.)، فان نجيب محفوظ يقول: " فى هذا الزمن كان عدد المجلات الجادة فى مصر أكثر من مجلات التسلية، بل ان الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمى فى الادب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة في تتبع مصادر الثقافة "، ويشير الى الصفحات الادبية الاسبوعية للجرائد المشهورة فى تلك الفترة، " مثل البلاغ الاسبوعى، والسياسية الاسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث. . " (ص٩٦). ثم يشير الى مجلات " الرواية " و " الرسالة "و " الثقافة " ضمن المجلات التى نشرت قصصا له (ص٩٦). أخيرا، فان نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته فى الكتب الاجنبية فضلا عن الكتب العربية، كما يشير الى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حوالى أواخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التى استوردتها دار المعارف لاول مرة " (ص٩٥). ومن الاسماء المصرية الهامة فى فترة الثلاثينات التى أشار الى قراءته لاصحابها، مكررا الاشارة أحيانا: المنفلوطى، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، توفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذا للفلسفة الاسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر اسم احمد أمين بمناسبة نيله، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية "رادوبيس" (ص ٨١)، أما كتاب المويلحي "حديث عيسى بن هشام" ، الذي يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد (غير الديني ؟) الذي وجده عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فان السياق لايدل حسما ان كان قد قرأه في السن التي

يتحدث عنها في هـذين المكانين (حوالي العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انـه قرأه من بعد على كل حال. ويشير النص، عموما وبغير تحديد، الى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصريـة في الثلاثينات (ص ٩٣). ومن الاسماء الاجنبية سواء للكتب أو للـروائيين الذين يـذكـر النص قراءتـه لهم فى فترة تكوينـه الادبى مـا يلى: سير ريدر هجـارد وتشارلس جارفس (ص٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ فى ترجمتـه وهو ما يـزال طالبـا فى المرحلة الثانـوية، وأكمله ونشرتـه " المجلة الجديـدة " التى كان يصدرهـا سلامة موسى، ثم جمعتـه فى كتاب من بعد ذلك (ص٧٧)، كتـاب فى تاريخ الادب لمؤلفـه درنك ووتر، " الجبل السحـرى " لتومـاس مان (ص٩٢)، سـارتر، كـامى (ص٩٣)، بيكيت (ص٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص٩٤)، مـؤلفات هربرت ريد فى الفن التشكيلى (ص٩٥)، " ملحمـة أسرة فورسـايت " لجولزورثى و " الحرب والسـلام " لتولتسـوى و " آل بودنبروك " لتوماس مان كنماذج لرواية الاجيال (ص١٠١). ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الى أن قـراءاته شملت الادب الاغـريقى، ولكن اطـلاعـه على الادب الغربـى الحديث كان لـه الاولوية فى برنامجه فبدأ منه (ص٧٨). أما من جهة التراث الادبى باللغة العربية، ورغم اتصاله به فى المرحلة الثانوية عن طـريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الامالى " للقالى (ص٨٠، الا أنه يعترف: " قـرأت الشعر العـربى القديم، لكننى يجب أن اعترف أننى لم أقـرأ التراث بانتظـام " (ص٨٠ ، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة "التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخيـة ودينية ولغـوية . . .). ولكننا قـد نجد تبريرا غير مبـاشر لهذا فى اشارة سـابقة لنجيب محفـوظ أعلن فيها " أننـا نفتقد التراث الـروائى فى الادب العربى " ، ومن هنـا فلم يدخل هـذا التراث فى برنـامجه التكوينى المنهجى لدارسـة الروايـة (قارن ص ٧٩). وهو يشير الى قـراءاته فى الفلسفة بوجـه عام، ولا يذكر من الاسماء الا شوبنهاور ونيتشـه (ص١١٠)، ولكنه يقرر: " لا شك أن قراءتى للفلسفة كان لها تأثير كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى " (ص٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيـه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هـذا النص الشامل الذى نـورده بكـامله لأهميتـه: " قـرأت " الحرب والسـلام " لتـولستوى و " الجريمـة والعقـاب " لدستويفسكى. قـرأت فى القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، فى نفس الوقـت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخـريته وفخامته، ونشأت بينى وبينـه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترندبرج، وعشقت " موبي ديك " لميلفيل. أعجبنى دوس بـاسوس، ولم يعجبنى همنجـواى، كنت فى دهشة من الضجـة الكبيرة المحيطة بـه، أحببت من أعماله " العجوز والبحر " . وجـدت فولكنر معقدا أكثر من اللازم، وأعجبت بجوزيف كـونراد وشولـوخوف وحافظ الشيرازى وطـاغور. وهنا تـلاحظ اننى لم أتأثر بكاتب واحـد، بل أسهم هؤلاء كلهم فى تكوينى الادبى، وعنـدما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهـرنى الانجازات التكنيكيه الحديثـة . . " (ص٧٩). ومن الاسماء الاجنبية التى تكررت اشارة نجيب محفوظ اليها: بروست، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص٧٨،

٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص٧٨، ٩٢، ١٠١)، وجيمس جويس (ص٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦). وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للادب، فانها لم تقتصر على قراءة الاعمال الادبية، بل شملت كذلك القراءة فى تاريخ الادب (ص٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير الى قراءته لكتاب " عن اجرومية الرواية " و " للعديد من الكتب عن فن الرواية " (ص١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هى فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد فى التأثير المباشر التلقائى للقراءة، وتنبهنا الى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارىء كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء تقرؤها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص١٠٠). فالمحك فى التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجى موجاتُ استقبال داخلية موافقة وايجابية، والا فانه يمر وراء غيره كحبرة عابرة، ولا يبقى منه شىء أو يكاد، اللهم الا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التى تثير تناغما مع توجهات داخلية أصلية، فتتفاعل معها على نحو ايجابى، فيما سماه النص " بالاستجابة " و " بالتجاوب "، وفى الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار "الاتفاق مع الذات " و " الاخلاص للذات "، راجع ص١٠٩).

ونأتى الآن الى نوع " الخبرات المباشرة "، ونقسمها الى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموما، وخبرات مع المرأة خصوصا، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا.

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الاول أنه يصفها بالضخامة (ص١٠٦)، والتكامل (ص١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسميها بالمنجم (ص ١٠٨)، وبالمخرون (ص ١١٠). الامر الثانى أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التى استقاها فى طفولته وصباه وشبابه، ونادرا مايمتد بها الى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الاولى، فى الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، الذى كان يتحكم فى علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كانسان . . . وبس. . . فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعى " (ص١٠٧). وحين يصل المرء الى سن العشرينات، أى الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر فى الوجدان متراكمة "(ص١١٠). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أى ما عايشه مباشرة وتلقائيا فى عصر الطفولة والشباب: " ما هى التجربة الحية المكتملة التى عشتها ؟ ستجد أنها تتمثل فى القديم، ليس بمعنى الرجوع الى قيمه، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص١٠٧). ويؤكد على مفهوم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص١٠٧).
ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع " المصرية " فى هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء

آخرين كـانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديـدة التنوع خلال مراحل العمـر المختلفة، وان كان هناك بـالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمـرحلة مخصوصـة من مراحل خبراتـه وانغمر فى استيحائهـا اما فى كل أعماله، واما فى بعضها على الاقل (وهذا الـوضع الاخير هو وضع نجيب محفوظ: "ان الثلاثيـة وأولاد حارتنا والحرافيش هى أحب أعمالى الى نفسى " (ص١٠٧)، وهى كلها تـدور فى " الحارة " وانتجها فى فترات مختلفة من عمـره، وسنعود الى هـذا من بعد). واذا كان مفهوم " المأوى " يشير الى البعد النفسي للتجربـة، فان نجيب محفوظ يشير اليها من حيث بعدهـا الفنى باستخـدام تشبيه حفـرى: " ان المنجم الحقيقى هو الماضى البعيـد. ستجد انك تحب كل من عـرفت، وترغب فى الكتابـة عنهم " (ص١٠٨). وهو يصـور تجربته الفكـرية أو الذهنيـة، وهى التى تعـود الى مرحلة الشبـاب على الخصوص بطبيعـة الحال، والتى ستنعكس بصفـةخـاصـة على أهم أعمالـه اطلاقـا، وهى الثـلاثيـة، على أنها تجربـة المواجهـة بين الشرق والغــرب، وهــو يصف هــذه التجربــة بـالضخــامــة: "عــانيت بسبب ذلك تجربــة ضخمة" (ص١٠٦)، ويكـرر استخدام كلمـة "معانـاة" مرتين بعد ذلـك فى نفس الصفحة، ويقـول عن هـذه التجربـة إنها أتت بتغيرات " فى النفس وفى الـروح وفى العقل "، " فكـان من الضروري ان تنعكس في الرواية" (ص١٠٦، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه فى هذا الاطار فى صحبة توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح، على اختلاف قوى عنهم، فهم يتحدثون حـديث من ذهب الى الغرب ومعـه الشرق، بينما روايته هـو " تمثل الذى وجـد الغرب وهـو فى الشرق " (ص١٠٦). وربما نلمح فى هذا التقرير اشارة الى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا، وهو يشير فى مكان اخر الى أن الـواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيليـة لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى فى الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها، وهـو ما أبعده عن تيارات فنية أوربية، تلك التى أصبحت تهتم " بالـلاوعى وما وراء الواقع " بعـد أن تعرض الادب الغربي للـواقع من قبل هذا فى مئات الاعمال، "ثم انكفأ الى الداخل "، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعـد من يصفه. يقول فى نص هـام: " بالنسبـة لى، وللواقع الذى أعبر عنـه، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الادبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف اغـوص الى واقع لم يوصف فى ظـاهره، ولم تـرصد علاقـاته. . . [كـانت هذه هى مهمته، كما يظهـر من السياق] فى " خان الخليلي " ناس أحيـاء، يعيشون ويتألمون، ويترددون على المقاهى. . . " (ص٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته.

ونأتى الآن الى القسـم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموما (وهـذا التقسيم " تعسفى "، ومصدره البـاحث وليس النص موضع الـدراسة). ونقسم هـذا القسم الى موضـوعات: الطفولـة، الاصدقاء، الوظيفـة، معرفة الـواقع عامة والخبرة السيـاسية خاصة.

الطفولة :

يهتم نجيب محفوظ بطفولتـه اهتماما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شـواهد على هذا ، ويخصص النص لها ثماني صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة . وقد رأينـاه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعيـة (ص٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيـه، وهو يشير الى تجربة حرمـانه من الحياة مع اخوتـه، لفارق السن الكبير، وهنـا نجد أنفسنـا أمام نـوع من المصدر السلبي لانتـاجه الفني، فلأنه لم يعرف الأخوة الفعلية فانـه يكتب عنها : " كنت محروما من الاحساس بالاخوة . . . لهذا تلاحظ دائما أنني أصور في كثير من أعمالي عـلاقات أخوة بين أشقاء، وهـذا نتيجة لحرماني من هذه العلاقـة . يبدو هذا في الثلاثيـة، في " بداية ونهاية " ، في " خـان الخليلي " . لم أجرب هذه العلاقـة في الحياة الحقيقية . كنت دائما أنظـر اليها كشيء محرم أو مجهـول . كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التي] بين أصدقـائي الاخوة " (ص٤٥ ـ ٤٦) . ولكن، في المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص٥٠)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية الى العباسية، وهو في سن الثـانية عشرة . وربما كانت أهم المعالم في الخبرة التي انطبع بها نجيب محفوظ في طفـولته هي : الحارة (ص٤٦ ــ ٤٧)، والنساء الـلائي كن يترددن على أمه في بيتهم : " من الشخصيـات التي لا أنسـاها أيضـا النسـاء اللـواتي كن يترددن على البيت ليقمن باعداد الاحجبة، وأعمال السحر، كنت أرقبهن عنـدما يجئن الى أمي، يجلسن معها، يتحدثن . من معالم طفـولتي أيضا الكُتَّـاب . . . علمنا الشقـاوة، ولكنه علمنـا مبادىء الـدين . . . كان مختلطا للجنسين " ، وقد ذهب اليه في سن الرابعة (ص٤٩)، و الخروج الى الاثار (ص٤٩) .

ويقـول نجيب محفـوظ ان طفـولتـه تنعكس بشكل خـاص في الثلاثيـة وفي " حكـايـات حارتنا " ، فضلا عن اعمال اخرى : " لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية الى حد ما، وفي " حكـايـات حـارتنـا " بشكل أكبر " (ص٥٢)، ولكنـه يعـدِّل من حكمـه بعض الشيء : " حكـايات حـارتنـا، تقول ان السبب ارتبـاطهـا بـالطفولـة، ربما كـان هذا صحيحـا، ولكن معظمهـاخلق بحت " (ص١٤٠) . ويعـود الى الثـلاثية ليـؤكـد صلتهـا بطفولتـه : " نعـود الى الثلاثية . ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة " (ص١٠٥) .

الاصدقاء :

يبدو أن الصـداقة تحتل مكـانة هـامة في حيـاة نجيب محفوظ، والشـواهد على ذلك كثيرة (راجع مثـلا ص٢٩ ــ ٣٠، ٣١، ٥٣، ٥٤، ٥٩، وخـاصـة ٥٥و ٦٠)، بل يكفي أن هـذا الكتـاب موضع الـدراسـة ماهـو الا ثمـرة الصداقـة بين مـؤلفه ومحرره ونجيب محفـوظ (راجع ص٥٩)، ولكن الذي يهمنـا في هذا المقام هـو كيف كان الاصدقـاء أو علاقات الصـداقة من مصادر الانتاج الفنـي عند هذا الكاتب . لقـد كانت أولى تآليفه، وهـو في عمر عشر سنوات،

بسبب أحد اصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون"، فاستعارها منه وقرأها، ، وأخذ يؤلف على طريقة اعادة كتابة مايقرأ من الروايات بعد ذلك (ص٦٠ ـ ٦١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الاصدقاء". وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه الى العباسية. يقول عنهم: "كان اصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها الى ادناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية . . . ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم كان يمارس شره بعيدا عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقا للكل. كلهم شخصيات لاتنسى" (ص٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلا: "استوحى اديبنا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير الى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد "المرايا" (ص٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص٥٤ ـ ٥٥)، عرف بفضله زقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربه فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات" (ص٥٥)، وتهمنا الاشارة فى هذا النص الى معنى "اعادة الاستلهام" وتعدد الاعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة :

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان "يتعامل يوميا مع العديد من الناس ونماذج لاحصر لها" (ص١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و فى مشروع "القرض الحسن" على الاخص: "كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادمات من الحوارى والاحياء الشعبية" (ص ١٤٢). أما عن الزملاء فانه يقول صراحة: "استوحيت الكثير من الموظفين" (ص١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الادارى فى فترة الاربعينات (ص١٤١ ـ ١٤٢) (ويشير محرر الكتاب الى عدد من شخصيات "المرايا" من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفى اطار الحى الذى ولد فيه، حى الجمالية، وفى داخل "الحارة" التى كانت الوحدة الاساسية فى تقسيم

أحياء القاهرة القديمة: " كانت الحارة فى ذلك الوقت عالما غريبا، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى. تجد مثلا رَبْعا يسكنه أناسا بسطاء. . . وامام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا. . . ثم تجد بيوت أعيان كبار . . . وبيوت قديمة اصحابها تجار . . . كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص٤٧). وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته فى العادة، ومع رب الاسرة احيانا (ص٤٩)، وهو لا يزال طفلا، ثم عرفها مع أصدقائه فى صباه، ويذكر أحدهم على الخصوص، هو ذلك الذى عرفه الى زقاق المدق، وعنه يقول: " الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق الى أنحاء القاهرة " (ص٥٥). وبصفة عامة فان نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى انشاء شخصياته، ويقول مثلا: " ان تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها اصول واقعية " . ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شيء، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وايجاد التفاعلات، بل لعل محصولها، مأخوذاً فى ذاته، أن يكون بغير ذى بال: " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا " . ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة: " أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا. لكن عندما يتعلق الامر بالخلق. . . توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص١٤٠).

ونأتى الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الأخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب). وهى تبدأ، هى الاخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولا، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص٥١)، وحيث كان الاب يتحدث دائما عن السياسة، وبحماس شديد، ومن هنا فان منزل العائلة كان مدخله الاول الى السياسة، خاصة وأن الام نفسها كان لها موقفها السياسى: " دخلت السياسة حياتى منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات فى ميدان بيت القاضى. فى المنزل، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد، واذا ذكر اسم سعد زغلول، فانه يذكر باحترام وتقديس " (ص١١١). ونلاحظ أن اهتمام الاب لم ينحصر فى الالتزام بالموقف الوفدى، بل كان هذا الاهتمام جزءً من انضوائه تحت لواء التيار الوطنى بوجه أعم، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص٥٠). وفى البيت أيضا عرف القوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراى والانجليز (ص٥٠)، وفى سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزلهم، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص٥٢). ويعود نجيب محفوظ الى " مظاهرات النساء من بنات البلد " مرة ومرتين: فى الاولى، وبينما كان فى زيارته الاولى مع محرر الكتاب الى دار " اخبار اليوم " ، عندما التقى مع الصحفى الاستاذ مصطفى أمين لأول مرة، كان هذا الاخير يريه صورا نادرة لاحداث ثورة ١٩١٩، ويقول جمال الغيطانى: " واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] فى الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلاليب، حفاة الاقدام. . . مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملاءات اللف، والحبرات، الرجال يحفون بهن " (ص٤٣)، ونساء الحبرات ينتمين

بالطبع الى الطبقة المتوسطة وما فوقها، واذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينبهه على نحو لطيف الى الأهم: " هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف ؟ " (ص٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود اليها ويصرح: " ما أذكره ويهزني حتى الآن هو مظاهرات النساء فى ميدان بيت القاضى وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحوارى والازقة. لقد رأيتهن بعينى، وكان شيئا لا مثيل له. فى صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأه المصرية. امرأة مصرية مين ؟ أنا شفت آلاف النساء فى الجمالية فوق عربات الكارو. . . نساء الحوارى " (ص١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: " ما أكثر ما رأيت " من المظاهرات (ص١٧)، و " رأيت كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى " (ص٤٧)، ولكنه يقول أيضا: " اشتركت فى جميع المظاهرات التى جرت " (ص١١٤)، ويحكى بالتفصيل حكاية مظاهرة فى شارع محمد على كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته فى الجرى وعون امرأة أطلت فجأة من احدى الشرفات (ص١١٤ ـ ١١٥)، ولنتذكر مرة أخرى ان سنه تدور حول السابعة ايام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة فى وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: " يمكن القول إن اكبر شىء هز الأمن الطفولى هو ثورة ١٩١٩. شفنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى فى ميدان بيت القاضى " (ص٥٢).

كان كل الوطنين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفديا من بعدها. يشير الى هذا الكاتب مصطفى أمين: " موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك " (ص٤٢). ويقول هو نفسه: " كان الوفد هو حزب الامة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو فى نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلم نفسى من الضيق والقهر " (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا فى " نجيب محفوظ يتذكر " حيث تتعدد الاشارات اليه، وهى تتركز ما بين صفحات ١١١ ـ ١١٩. وقد كان اسمه موضع " احترام وتقديس "، حتى أنه: " عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعينى على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده " (ص١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك فى جنازته: " من المشاهد التى لن أنساها جنازة سعد زغلول " (ص١١٦). ويصرح تصريحا فى التلفزيون فى عصر جمال عبدالناصر: " ان أحب زعيم الى نفسى هو سعد زغلول " (ص١١٨)، ويعود الى استخدام كلمة " الحب " مرتين: " كان سعد محبوبا الى درجة غريبة " (ص١١٦)، " هذا الحب كان مدرسة للوطنية " (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حب الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: " مازرع فى أرواحنا الوطنية، وعلمنا



الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السر بل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للمرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وأدبي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانثوي: أولها " اثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي"، ثم تجربة الحب الاول والاكبر في حياته، ثم تجارب حب سريعة " مع عدد كبير من النساء والفتيات، نماذج عجيبة وغريبة، ظهرت فيما بعد في أعمالي كلها"، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وحسب. ولكن الحب أيضا ليس هو المرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول الى الحب عامة وليس الى حب المرأة على الخصوص: "كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ماعنده وهو يحب. ولما كان حب المرأة ليس متاحا دائما، فقد كان حب أي شيء [يحل] محل حب المرأة " (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضح معنى ما يقصد بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن "حياتي الزوجية قد ساعدتني، وليس العكس" (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي اشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرةومرات الى حبه الأول والأكبر، الذي ستبدو آثاره، كما يقول، في تجربة "كمال عبدالجواد" في الثلاثية وحبه" لعايدة شداد" (ص ٥٨)، والذي يرق و جه نجيب محفوظ عندالحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذي كان "التجربة العظمى في حياته حتى الآن"، كما يقول جمال الغيطاني (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)، يصفه نجيب محفوظ بقوله: "العباسية عرفت أول حب لي من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أي من الاتصال الشخصي] نظرا لفوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيته عليها" (ص ٥٨). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فتكون اذن بازاء "ابداع غرامي" مقابل لحالة الخلق الفني. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول في نص من "المرايا"، ومن فصل "صفاء الكاتب"، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ مما يدل على صلته المباشرة بغرامه الأكبر: "وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه

الفتـاة عانقت سرا من أسرار الحيـاة المتفجـرة "(ص ١٤٤)، "وتمثل ذلك الحب في صورة قـوة طاغية متسلطـة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قـذف بى في جحيم الألم، وصهرني، و خلق مني معدنا جديدا تواقا الى الوجود، ينجذب الى كل جميل وحقيقي فيه". "وبقى الحب، بعد اختفاء خـالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتعلا كجنـون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمـر في أعماقي كقوة خامـدة، ربما حركتها نغمة أو منظـر أو ذكرى، فتدب فيهـا حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركـه الفناء بعد" (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه أُلقى فيهـا كمثير، كأنه "شفرة" تشير الى شيء، وكان عليه أن يحل رموزها للوصول اليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمـة أيضا، ووجود موضوعي أمام الـرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فان نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النسـاء خلال حياته وبدءا من طفولته، كما سبق واشرنا الى ذلك. ولا شك أن اهتمامه "بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة" (ص١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه الى المرأة كقوة اجتماعية، أضف الى هذا خبرته بالفتوات من النساء، و "بالمعلمات" منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنـا الى استمتاعه بالحديث مع النساء القـادمات لـرهن حليهن في مشروع القـرض الحسن (ص ١٤٢). ويقـول برنـة فيهـا شيء من المفـاخرة بمعـرفـة الواقع من داخلـه وبصفـة أصلية: "عـرفت النسـاء في الأحياء الشعبيـة من المعايشة المباشرة. يكفي حلوسي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن الى أمي، احداهن تبيع الفراخ، أخـرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واظبن على زيـارتنـا في العباسيـة. كنت أصغي اليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبـار، وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيها بعـد" (ص ١٤٧ ـ ١٤٨). واذا كـان قد عبرّ في روايـاته عن كثير من المنحـرفات، فلأنهن جـزء من الواقع، بل إنه يعتبر "روايـاته حشمة بـالنسبة للواقع": "اعـرف عن الواقع الاجتماعي حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي الى الحقيقة بالضبط... الحياة الاجتماعيـة التحتية مـرعبة. لماذا نتجـاهلهـا؟" (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيرا أن نجيب محفـوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختتم هـذا القسم عن الخبرة الانسـانية لنجيـب محفوظ، والتي ستصبح مـن بعد مـادة يعمل عليهـا خيالـه وقدرتـه التشكيلية، بملاحظـة نعتبرها ذات أهميـة، وهي جـديرة بـالفنان الباحث عن معرفة البشر، الا وهي ما يمكن أن نسميـه "موقف الحياد النسبي للفنان" وهو في غمار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهـد أن يحتفظ لوعْيه بقدر من المسـافة المناسبة تبعـده، أي وعيه الفني، عن أن ينغمر تماما وبكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيـار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضـا، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنـان الـذي يـراقب كل شيء ويتمثـل كل شيء بنـوع من مـوقف الملاحظـة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حـالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، و لكنهـا ذات دلالة، أهمهـا اثنتان: الأولى أنـه في نفس الوقت الـذي يقول فيـه عن أصدقاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسماها الى أدناها"، الا أنه يقول أيضـا: "لكنني كنت صديقا للكل. كلهم شخصيـات لا تنسى" (ص ٥٣). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الانسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملـة الثانية. (قارن أيضا اشـارته الى اهتمامه بمعرفة "الانسـان في كامل أبعاده"، ص ١٠٨، وكـذلك قولـه في نفس الصفحة: "ستجـد انك تحب كل من عرفت، وتـرغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي تجدها في قـوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات الا في ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلـس عند حافة المقعد، أنظر اليهـم من بعيد" (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الاحيـان ومعرفة حميمة في بعض آخر و اذا كـان هناك من الأدباء من يـدور أدبهم في فلك الزمان كمقـولة مركـزية، مثل بروست الفرنسي الذي يـرد اسمه كثيرا كما رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر"، فـان المكان قد يبدو هو المقـولة المركـزية في أدب نجيب محفـوظ بوجـه عام، أو في أهم انتـاجه على الأقل، وهـو ما يظهر، على نحـو مباشر، من العناوين المكانيـة لكثير من رواياته، مثل: "القاهـرة الجديدة"، "خـان الخليلي"، "زقـاق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشـوق"، "السكـريـة"، "حكايات حارتنا"، "أولاد حارتنا"... يقول جمال الغيطاني محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عنـد شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: "لم أر انسـانا ارتبط بمكـان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عـاش في الجمالية اثنى عشر عـاما، هي الأعوام الأولى مـن عمره، ثم انتقل الى العباسية، لكنه ظل مشـدودا الى الحوارى والأزقة والأقبية، الى الحسين، الى الجمالية، الى الناس الـذين عرفهم وعـرفـوه. ثم كان المكـان محورا لاهم وأعظم أعمالـه الأدبية" (ص ٨٠). وقـد أحسن هذا التقرير حين أشار الى "الناس" ضمن مكـونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود انما هو مكان حي، وليـس مجرد موضع هندسي. ولكننا نذهـب الى أبعد من هذا، ونشير الى أن غـرام نجيب محفـوظ انما يتجه في المحل الأول الى "القـديم"، وصحيح أن هـذا القـديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنـة، ولكنه زماني ومكانى معـا، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ الى مكان بقـايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الـزيارة أثارت "حنينه الى الـزمن القديم"، فهنا يجتمع المكـان والزمـان، ويكون المكـان وسيلة لاستدعـاء الزمـان الماضي (ص ١٧)، وما

التعلق بالمكان الا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويـدوم، نسبيا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحـول على الفور الى ماض تولى. يقـول نجيب محفوظ: "التجربة الحيـة المكتملة التي عشتهـا . . . تتمثل في القـديم . . . بـاعتبـاره المأوى الخاص بك، لانك عـايشتـه وفهمتـه" (ص١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان الى طفولته، الى العمر الـذي انقضى. من هنا قـد أكون أجبت عـن سؤالك حول حنينـي الى الحارة، ومصادر روايـة الحرافيش، والقـدرة على استعـادة واقع انقضى . . . يخيل الى أن الانسـان كلما تقـدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل اليه أنها اندثرت" (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظـم انتاج نجيب محفوظ في القاهـرة، وفي القاهرة القديمـة خاصة، وفي حي الجمالية ومـا حولـه خصوصـا، وفي الحارة على وجه أخص. واذا كـان هناك مكـانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثـر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير الى أماكـن أخرى يرد ذكـرها في" نجيب محفـوظ يتذكـر" ،-فتتحدث على الترتيب عـن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلـك باعتبارهـا من المصادر العـامة لـلابداع الفني عنـد هذا المؤلف.

"الجماليـة" (نسبـة الى بـدر الدين الجمالي، "أمير الجيـوش" والقـائد المشهـور في العصر الفاطمي وباني أهـم أسـوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيـه ونشأ نجيب محفوظ وبقى في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: "غاصت الاعوام الاثنا عشرة التي قضاها نجيب محفوظ في الجمالية الى اعماقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي" (ص ١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالـزمان). وقـد ظل يهفو اليها دائما: "المكـان الذي بقيت مشـدودا اليه، اتطلع اليـه دائما هو منطقة الجمالية" (ص ٥٢). "لم أنس الجمالية. حنيني اليها ظل قويا. دائما كنت أشعر بالرغبة في العودة الى الجمالية، الى أصـدقائي هناك" (ص ٥٤، ولاحظ اضافـة العنصر الانساني ممثلا في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبـا). "كنت أتردد على المنطقة بافتتان لاحد له" (ص ٥٦، والاشارة المبـاشرة هنا الى "منطقـة الحسين"، ولكنه يشير الى الجماليـة، بعد ذلـك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقـول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن "استمتاعه بـالمنطقة" "سيرا على الأقدام من بوابـة الفتوح فشارع المعز لـدين الله الفاطمي حتى الغـورية"، في فترة الصباوالشبـاب المبكر (ص٥٤). يقـول محرر السيرة: "لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه الى القاهـرة القديمة قويا جارفـا، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطـاع ان يعكس روحها بقوة وصدق" (ص١٨). وقد عاد نجيب محفوظ الى الجمالية كمـوظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك الى أهـداف فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبـة الغورى بعيدا عن سيطرة رؤسـاء الادارات في المقر المركزي لـوزارة الأوقاف، فأتاح له هـذا قدرا من حريـة الحركة: "كنت أتردد بـانتظام على مقهى الفيشاوي في النهـار، حيث المقهى العريق شبـه خال، أدخن

النارجيلة، أفكر وأتأمل. كنت أمشي في الغورية أيضا. لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي" (ص ٥٧). ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني: "كان بيني وبين المنطقة والناس هناك، والآثار، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، لم يكن ممكنا الراحة منها فيما بعد الا بالكتابة عنها" (ص٥٥). ويقول تفصيلا مشيرا الى ما يسمى بالالهام: "احيانا يشكو الانسان نعض جفاف في النفس. . عندما أمر في الجمالية تنثال عليّ الخيالات. أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، أثناء تدخيني النرجيلة. يخيل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والاحاسيس" (ص٥٦). هذا المكان هو منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين، ويمكن اعتباره مصدرا دائما للطاقة الفنية: "نعم، لا بد للأديب من شيء ما، يشع ويلهم" (ص ٥٦). ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير "الجمالية" يكون محاطا دائما في نصنا بهالة انفعالية قوية، بينما تعبير "منطقة الحسين" أحيانا ما يأتي في سياق محايد بعض الشيء، واحيانا ما يسوى نجيب محفوظ ومحرر السيرة على السواء ما بين «منطقة الحسين» و «الجمالية»، او كأن الاولى أعم من الثانية وتحتويها وتحتوى غيرها (زقاق المدق، خان الخليلى، الغورية. . .).

ومن المفهوم ان المهم هنا هو الاشارة العامة، ولا تهم التحديدات الادارية الدقيقة. واحيانا ما يستخدم النص تعبير «الحسين» وحسب، أو «أهالى الحسين» (راجع بصفة عامة: ص١٠، ١٨، ٥٢، ٥٦، ١٢٧، ١٥٣). وربما تكون هناك فى النص كله اشارة واحدة أو اثنتين الى «مسجد الحسين» (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية، «التى كانت مواجهة لمسجد الحسين»، ص٥٢)، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية فى المنطقةبدءا من فترة الشباب المبكر فطالعا: «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين. كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له، وتبلغ سهراتنا اجمل لياليها في رمضان. كنا نمضي الى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ علي محمود، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح. كان ذلك أثناء دراستي، ثم اثناء وظيفتي. تعرف أنني لم انقطع عن منطقة الحسين حتى اوائل السبعينات» (ص٥٦). وربما كانت هذه الاشارة الى المسجد والاستماع الى تلاوة القرآن هي احدى الاشارات النادرة جدا الى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩: «الكتّاب . . . علمنا مبادىء الدين»، ص ٥١: «الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني»، ص ٥٢: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين»، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم: «عرفت مصادفة انها تصلى»، ص ١٤٨).

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل. وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحيانا من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦، ١٩، ٤٦ ـ ٤٧). وقد خصص جمال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات

نافذة (ص ١٩ ـ ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله ، فنحيل اليها . أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في اعماله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : « ان ما يحركني حقيقةً عالمُ الحارة . هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فترة من التاريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارةخلفية لمعظم اعمالي ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها»(ص ٥٧) . اما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فانه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي انتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فانها تعبر تعبيرا دقيقا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلا ص ١٣ ـ ١٤ ، حول موقع بيت أسرة أحمد عبد الجواد في الثلاثية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، « مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة» (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص٤٧ ، ١٢٠ـ ١٢٦).

ونأتي الآن الى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس في المقهى ، ويعدد النص المقاهي التي آثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ ـ ١٢٧) ، ولكن الذي يهمنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الانتاج الفني عند هذا الفنان . يقول : "المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتي" (ص ١٢٦)، ويحدد: "كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير. كل نَفَس "شيشة" كان يطلع بمنظر. كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة" (ص ١٢٧ ، وراجع ص ١٧). ويحتل هذا المقهى المذكورمكانة أثيرة في النص فيتكرر اسمه كثيرا (مثلا ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ ـ ١٢٧)، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين . ان عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو "محور الصداقة" (ص ١٢٦)، و "عالم من الأنس، ملتقى الأصحاب" (ص ١٢٧)، وهو الموضع الحميم الذي يُنْبت الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية ايجابية لاستثارة الخيال والأفكار.

وربما وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير اليه، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في "روض الفرج" قرب الساحل الشرقي للنيل شمال القاهرة. يقول : "نعم، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة في عدد كبير من أعمالي" (ص١٣٢). ولكنه مكان محايد، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى.

جـ ـ مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالاشارة الى أصول موضوعاتها أو شخصياتها. هذه الروايات هي "زقاق المدق" والثلاثية و "اللص

والكلاب" و "المرايا" و "حكايات حارتنا" و "الكرنك" و "الحرافيش"، الى جوار عدد محدود جدا من القصص القصيرة.

يقول جمال الغيطاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "زقاق المدق"، التي هي "من أجمل رواياته"، من هذا الزقاق الضيق، الذي لا يزيد طوله عن اثنى عشر مترا وعرضه خمسة امتار (ص ١١)، ومن أهم معالمه المقهى الذي عرَّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥)، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك. "في لحظة ما ولدت فكرة "زقاق المدق"، وفي أيام بعينها". "في نفس هذا المكان تكونت الرواية، منظرا في اثر منظر، وحدثا اثر حدث" (ص١٢). ولاتزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة الى اليوم: "اذا ذهبنا اليوم الى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق، ودكانا آخر مغلقا" (ص٢١).

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا. وهناك أولا مصدر "شكلي" لها هو نوع رواية الأجيال، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية: "أعجبني هذا الشكل. . . . . ما تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع" (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخذت "التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب" (ص١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسما، عن الثلاثية، "ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة. الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي" (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة "أحمد عبدالجواد" أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية، لا يزال قائما الى اليوم (ص ١٤)، كذلك فان المقهى الذي كان يجتمع فيه "كمال عبدالجواد" مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فان نجيب محفوظ أخذ مو قع "قصر الأمير بشتاك" (وهو قائم الى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في "سوق النحاسين"، الذي لا يزال قائما الى اليوم. ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخاصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بأن "كمال عبدالجواد" هو "جزء مني" (ص ١٠٦)، ويقول: "إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي" (ص١٠٦)، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المجبوبة "عايدة شداد" في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية وملامح الأم

الفعلية لنجيب محفوظ، وان كان هو يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩، ١٥٣). أخيرا، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبدالجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة بيتهم: "رجل شامي، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة"، وكان مسموحا له و هو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة.

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء الى كثير من مصادر مجموعة "المرايا"، ومنها ما يعود الى أصدقاء العباسية "بشكل مباشر" (ص ٥٤)، أو الى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢). أما "حكايات حارتنا" و"الحرافيش" فإنهما تعودان الى مصادر في الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١، ١٤٠، ١٠٧).

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة في الصحف الى حد كبير. أما الأولى فهي "اللص والكلاب": "كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف. من هنا ولدت "اللص والكلاب". لقد حدثت لي هوسة بهذا الرجل. أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها: العلاقة بين الانسان والسلطة ومجتمعه" (ص ١٠٨). وأما الثانية فهي "الكرنك"، حيث انطلقت "الشرارة" بالمصادفة، وكان كاتب السيرة حاضرا مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عينا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخذ يتأمله خفية، ثم عرف من أخباره ما حدثه به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديرا للسجن الحربي سابقا، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث على طريق القاهرة ـ الاسكندرية الزراعي (ص ٢٥ ـ ٢٦). أما رواية "الكرنك" فلم تظهر الا بعد ذلك بسنوات.

ويتحدث نجيب محفوظ عن المصدر الواقعي لبطل "السراب"، و كيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا، وكذا عن مصدر شخصية "أحمد عاكف" في "خان الخليلي" (ص١٠٢)، ويقطع بأنه لا يو جد شيء منه هو نفسه، أي نجيب محفوظ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ ــ ١٠٢). وهناك في النص اشارات عديدة الى مصادر أخرى لشخصيات مثل "محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين" في الثلا ثية (ص ١٤١)، والفتوات (ص ١٢٠ ـ ١٢٦)، والشخصيات الرمزية في "أولاد حارتنا" و "الحرافيش" (ص ١٢٦).

أخيرا، وفيما يخص القصة القصيرة، فانه يذكر مصدرا هاما لمجموعة "دنيا الله"، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت، ويصوره بأنه مثّل

"أزمة كبرى مر بها"، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت الا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحررك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك الا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكأن الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثا: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ- ظروف الانتاج

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" ("الظروف التى كانت محيطة بى"، ص ١٠٤)، ونقصد بها مجموعة العوامل، الخارجية والداخلية، التى تحيط بفعل الانتاج الفنى وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بوجه أعم. ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفنى هو أحد العمليات الضرورية المهيئة لفعل التنفيذ الفعلى الاخير، وهذا هو الذى يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الانتاج» اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتاج هو أحد العمليات الانتاجية بوجه عام.

وسنتحدث عما يشير اليه كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" من هذه العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من الاعم الى الاخص بقدر الامكان.

رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص١٤٧)، فكأن "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفنى عنده. ويبدو أن تعبير "حالة حب" تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير "حالة الحب"، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل ومالايلزم من الانفعال المشوش. وقد اشرنا من قبل الى أنه لايوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ مايمكن تسميته "بالتغذية المستمرة". فهو يقول: "كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يوميا" (ص٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته فى ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية فى المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات فى عالم الكتب (ص٣٦، ٧٨). واذا كانت هناك تغذية من الخارج، فان هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زياراته الى القاهرة القديمة، وجلوسه فى المقاهى التى يحبها، مما كان يوحى اليه بالافكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص١٢٧).

ولاشك أن فترة الاعداد للعمل الفنى تقف بقدم فى اطار الظروف المحيطة وبقدم آخر فى اطار عمليات الانتاج. ومن الاعداد مايقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجى لبعضها. وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص١٠٠ ـ ١٠٦)، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها الى "الصبر" و "الجلد" (ص١٠٥)، أو فلنقل: الى "النفس الطويل" والى "المثابرة". يقول: "عمل كهذا كان يحتاج الى صبر، الى صحة. لو انك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما اقول. ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها مايشبه الملف، حتى لاأنسى الملامح والصفات ... كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متماسك. قسم كبير من الاوراق والكراسات كتبتها فى أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأن تحدونى الرغبة الى أن أنهى شيئا جيداً» (ص١٠٣). ومما يؤكد أن الاعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله: "فى السنوات التى سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك "(ص١٠١). وقد احتاجت الثلاثية، وهى " العمل الضخم "، الى "جهد كبير" والى "رصد وتجميع" (ص١٠٥)، ومن قبل هذا كله الى " تمرين طويل وتفرغ كامل" (ص١٠٠). وهكذا يبدو لنا ان الاعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الادباء الذى "التقط" منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد ستة أشهر: "بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة اشهر فقط"، ص١٠١).

فى مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية "الحرافيش": "فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفعة خيال، لايحتاج الى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية: العمل الواقعى هو الذى يحتاج الى رصد وتجميع "(ص١٠٥).

ومن التفاصيل الدقيقة، وذات الاهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقى بها عرضا فى سياق حديثة، قوله: " اننى لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى " (ص١٠١)، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الاعداد للعمل الفنى، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل انتاج عمل ينتمى الى نفس النوع، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحبا والحرية موفورة. وهذا لايعنى عدم وجود قراءات على الاطلاق، انما التحذير هنا من القراءات التى تأتى فى الفترة السابقة على الكتابة مباشرة، أما القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة. فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق: "ولكن هذه القراءات كانت جزءا من ثقافتى واطلاعى "(ص١٠١). وقد سبق له ان اثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما اشار الى بعض الروائيين الذين قرأ لهم: " اننى لم اتأثر بكاتب واحد بل آسهم هؤلاء

جميعا فى تكوينى الادبى، وعندمـا كنت لم آكن آقع تحت تأثير آحدهم " ، والعبارة الاخيرة هى التى تهمنا فى السياق الحالى ، وهى تطلق حكما عاما على شتى حالات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ (ص٧٩). بل انه يضيـف ما هو آكثر: فهو لايتحـاشى وحسـب آن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقـة وهو بسبيل الكتـابة، بل انـه يحاول كذلـك ان يبعد عن ذهـنه حاصل ثقـافته المعرفيـة ايضا، حيث يضيف بعد سطور قليلـة من النص السابق وفى نفس السياق : "عنـدما بـدأت الكتـابة كنت أطـرح هـذا كلـه، وأنهج منهجـا واقعيا"، وذلك فى مقـابل التكنيكـات الروائيةالغربية المستحدمة فى وقته فى الغرب (ص٧٩).

وهناك من عمليـات الاعداد مايمكن تسميتـه بالتغلب على الصعاب الجوهريـة . ويقدم نجيب محفوظ مثالا هاما على موقف العوائق هذا، والذى يعد طرفا سلبيا فى اطار الاعداد لفعل الانتاج المبـاشر، ألاوهو " صراعـه مع اللغة " بحسـب عبارته، بـل يقول: « ان اكبر صراع فى حياتى [كـان] مع اللغة العـربية" (ص١٠٣). وقـد ظهر هذا الصراع عنـد دخولـه الى المرحلة الواقعية فى تأليفه: "عندما جئت الى الادب الواقعى كان الامر صعبا: كان الاسلوب لايمشى فى يـدى، لايطاوعنى. دخلت فى صراع، بـلا شعـور، بينى وبين اللغة ... كيف أذلل اللغـة؟ كيف أطـوعهـا؟ كيف يكون الحوار مقبـولا مع انـه فصيح؟ ». ويعيـد صيـاغة "المشكلـة" او العائق: «كيف تطور اللغة كى تصبح فنية واقعية ؟» (ص١٠٣). وفى هذا الاطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لانه لم يرجع الى الظروف التى أنتج فيها انتـاجه، ولو كان قد فعل "لعرف المتاعب التى واجهتنى" ، ويضيف: "انه لم يتكلم عنى فى موقعى، لم يقل كيف وجـدت الروايـة ، كيف تطورت بها، والى أى حـد وصلت، لم يـراع الظروف التى كـانت محيطة بى فى البداية" (ص١٠٤).

من ظروف الانتاج البارزة عنـد نجيب محفوظ ظرف خارجى ولكنه مؤثـر ،ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شـديدا. والواقع أن القارىء للنص الذى بين أ يدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه ان ابداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدى، وتـركيــز قـوى هــو نتيجـة لكـل مـاسبق. ويــرجع نجيب محفـوظ سمــة التنظيم الى سببين "تكوينيين" اجتمعا معا: فهـو من ناحية اتجه الى تكريس حياته لـلادب فى سن اعتبرها متأخرة نوعا مـا (حوالى الخامسة والعشرين)، وكان عليه أن يقـوم بدراسة منظمة لميدانـه المختار تكون شاملـة محيطة متعمقة، فلابـد من نظام وتنظيم، هذا من جهـة، ومن جهة اخرى فـانه اصبح موظفا، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: "كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتنى؟ الوقت محدود، عملت موظفـا، وكان امـامى الكثير، لهذا بعد تخرجى والتحـاقى بالـوظيفة استمـررت اعمل فى البيت وكأنى لاأزال طالبا" (ص٧٥)، ويقـول : "نعم انا منظم. والسبب فى ذلك بسيط، اذ عشت عمرى كمـوظف وأديب، ولو لم اكن موظفا لما كنت اتخذت النظـام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفى أى ساعة أشاء، لكننى فى هذه الحالة... يبقى لى من اليوم ساعات معينة، فان لم أنظم هذا اليوم فسـأفقد السيطرة عليه" (ص٧ـ٨). يقـول كاتب السيرة: "يمكنك ان تضبط

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى ٠٠٠ عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شيء في حياته يتم بحساب زمني دقيق "(ص٣٨، وقارن ص٣٤ حول وقته في الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت في جوفه "ساعة داخلية لاتخطيء التوقيت " (ص٣٥) . ان هذا التنظيم الخارجي للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "الثمرة" كما نجد في اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته الى أعلى درجة، وهو مايعبر عنه هو نفسه بقوله: "كنت حريصا الأبدد وقتى أبدا" (ص١٥١، وانظر ص١٥٠)، وهو مايعني استغلال طاقته الى الحد الامثل. ولاشك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده وبهدف حماية الطاقةوحسن استخدامها، لابد أن يؤدى الى خلل في جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية. وهنا يعترف نجيب محفوظ: "أعترف أنني لم اكن موفقا في حياتى الاجتماعية" (ص١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص١٥١، ويرد فيها تعبيرا "نظام عملي" و "نظام حياتي"). (حول تنظيم وقته الاسبوعي، راجع ص٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوى، ص١٠٣، حيث أصبح لايعمل الا من شهر اكتوبر الى ابريل، "بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عيني"، ص١٠٣وراجع ص٣٢ حول نظامه الصحى "الصارم" بعداصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو مايؤدى الى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيزجانبان: ايجابى وسلبى. أما التركيز الايجابى فهو يكون بالالتفات الكلى الى العمل الفنى، ونجد تعبيرا عنه في قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ انه تتجسد فيه معان، منها "الاخلاص الصوفى للابداع، الذى يعمل الى حد الفناء في الفن" (ص٥)، وأنه ادرك "ان الادب مجاهدة، وانه يقتضى الدأب الشديد والمثابرة" (ص٧). أما الجانب السلبى من اتجاه التركيز، فهو متمثل في الاقتصاد في الجهد من ناحية، وفي إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد في الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، في المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة ("في مقهى "ريش" كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكلما ٠٠٠ [كان] يستمع في معظم الوقت"، ص٢٤، "بدأت علاقتى بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى في الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعا هو حديثه ممتع جدا، وكثيرا ما أكون مستمعا اليه"، ص١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، "الذين أبقى معهم على سجيتى"، "انني لاأطيق التكلف، لاأحتمله" (ص٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. اما إبعاد المشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة في سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام في العمل بالصحافة، إبان انتاجه المتواصل في المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الاربعينات خاصة: "رفضت دائما ان أتفرغ للعمل في الصحافة خوفا من الضياع" (ص١٤١)، كما أنه رفض كتابة قصتين في الشهر في "أخبار اليوم" عام١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، "لأنه كان سيعطلنى عن الرواية ٠٠٠ [ضحيت] بأى شيء يعطلنى عن

الادب ... لم يكن هنـاك أى شيء يعطلنى عن الادب، عن الكتابـة " (ص١٣٧ ، ولاحظ تكرار التقـرير مما يدل على آهمية خـاصة لـلأمر). لقـدكان حلم حياتـه آن يتفرغ لـلادب تماما (ص٩٩، ١٣٦) . وحينما رأى أن منـاقشات مقهى "ريش" أخـذت تتطرق الى مـوضوعـات سياسيـة، وعندمـا رأى تدخل رجـال الامن فى ندوة مقهى الاوبـرا، وضع حدا لهذه بعـد تلك (ص٢٤، ٣٠). وقد يكون فى الامر شيء من الخوف ، ولاينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بـالخوف أحيانـا من جـراء نشر بعض قصصه التى قـد تفسر تفسيرا معاديـا لحكم حـركة سنـة ١٩٥٢ (ص١١٧) ، ولكننـا نفسر هذا الموقف على انـه رغبة فى اتقـاء المشوشـات غير النافعـة حرصا على التركيز على ماهو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته.

ومن الظـروف السلبيــة التى تجب الاشـارة اليهـا مـايمكن ان نسميــه "بهبـوط منحنى الانتاج" ، ونقصد المنحنى البيـانى الاحصائى، وهو فى العادة يبدأ من نقطـة الصفر ويرتفع الى درجـة قصوى ثم يهبط من جـديـد ليعود الى درجـه الصفـر مرة أخـرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البيانى على شتى الـوان النشاط الخاص والعام، وفى اطـار وحدات زمانية مختلفـة، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا. والذى يحدث فى العادة فى النشاط الانسانى، أن المنحنى يتعرج صعودا وهبـوطا عدة مرات قبل وصوله الى درجـة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعـب (وهماوجهان لأمر واحـد)، على سبيل المثال، يصعـد فى اليوم الـواحد عدة مرات بـدءا من الاستيقاظ حتى لحظة النوم فى الليل، وهـذه المرات تقابل فى العادة تقسيم النهار والمساء الى فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفى بدء المسـاء، وعند نضوب الطاقة يظهـر التعب، وقد يحتاج البعض للراحـة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفني للفنـان إما اسبوعيا أو شهـريا أو سنويا او فى فترات مكتملـة من العمر او فى خلال العمر بأكمله.

ونجـد فى كتاب "نجيب محفـوظ يتذكـر" شـواهد على "هبـوط المنحى" هذا، وبأشكـال مختلفة، منهـا ماهـو مؤقت أو طويل الامـد، ومنها، فى حـالة الهبوط طـويل الامد، مـايعود الى أسباب داخليـة أو الى أسباب خـارجية. أمـا عن ظاهـرة هبوط منحنى الانتـاج المؤقت، وهى ظاهرة من الطبيعي ان ترد مرارا فى خلال نشـاط الفنان، فان نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان "جفاف النفس". فهـو يخاطب جمال الغيطانى قائلا: «أحيانـا يشكو الانسان [أى الفنان] بعض جفاف فى النفس، تعرف هـذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عنـد الشعراء، او تصلب اليد عند الفنـان التشكيلى، أو الفراغ من الافكار عند العالم او الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعـرف العلاج: "عندما أمر فى الجمالية تنثال علىَّ الخيالات" (نفس المرجع).

ولكن "هبـوط المنحنى" طويل الأمـد أهم وأهم، وقد يمتـد لسنة أو لبضع سنين. ومنـه ماحدث راجعا الى أسباب داخلية، او هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين فى حياتى عن

الكتابة. المرة الاولى سنة ١٩٥٢، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لاينقصها الا الكتابة، وماتت الرغبة» (ص١٣٨). ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية فى ابريل ١٩٥٢م. (ص٩٨).
وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص١٣٨)، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا، ولا حتى قصصا قصيرة. ولكنه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينمائى (ص١٣٥)، ونقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء، بل كان تخفيفا عن نوع من لوم النفس، فيبدو أن نجيب محفوظ كان غاضبا من نفسه. يقول: «لقد ظننت اننى انتهيت وقتئذ، وخاصة أن لكل كاتب عمرا فنيا.. كنت فى أسوأ حالات عمرى، لدرجة اننى كنت اشتهى الموت» (ص١٣٨). وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم "تفسير" أو "سبب" (والكلمتان من عنده)، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات.
١ـ التفسير الاول سياسى، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا: "كنت دائما أقول تفسيرا... ان الثورة حققت الاهداف، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التى تستفزنى. كان سببا يبعد عنى الشبهات، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسي. بدا لى أن اجابتى هذه سبب معقول. لكن هل هذاحقيقي؟ انه مجرد تفسير».
٢ـ ولهذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير: "ربما كانت الثلاثية هى السبب، اذ يمكن القول اننى أشبعت من خلالها رؤيتى، ولكننى لاأستطيع الجزم بذلك"، بدليل انه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود.
ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع، لان التوقف جاء قبيل قيام حركة سنة ١٩٥٢ بشهرين، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين، ثم قامت حملة هجوم منتظم عليه فى جريدة "الجمهورية"، التى أنشأها مجلس قيادة الثورة(ص١٣٩)، فربما اضطر لابراز هذا التفسير المؤيد فى ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه. أما التفسير الثانى، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب نحفوظ نفسه، وهو تفسير يستخدم تعبير "الاشباع"، وقريب منه اصطلاح "التشبع"، كما فى الكيمياء، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة فى شتى المجالات.
ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث، يتوازى مع الثانى ولا يخالفه بل يكمله، وهو القول بالاجهاد، فبعد مجهود استمر سنين طويلة، وعلى نحو سرى كما سنرى، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء، كان لابد من راحة طويلة. هكذا الانسان، وهكذا الجسم، وهكذا الذهن.
وقد يكون هبوط المنحنى راجعا الى أسباب خارجية عن الفنان، ولهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم، عسكريا على الاقل: فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧م.، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣م. (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج ثلاثا، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص

١٣٨). وهو لايحدد المدة التى توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧، وانما يعبر عنها وحسب بقوله: "رغبة وانفعال شديد، ولاموضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدرى كيف سأنتهى" (ص١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الاول عام ١٩٥٢ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الآخر، ففى التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفى الثانى هناك رغبة ولا موضوعات. اما التوقف الثالث، بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣، فانه يحدد انه استمر "لمدة سنة، ولكننى استأنفت العمل". ومن الواضح من هذين التوقفين ان ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالاحوال العامة فى مجتمعه، وهو مايسمح لنا بالعودة مرة أخرى الى تفسير التوقف الاول، ليس فقط بالتشبع وبالاجهاد، بل وكذلك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م. لم تكن وردية فى سائر اوجهها. فقد مر علينا اشارته الى هجوم جريدة "الجمهورية" عليه، والى تتبع رجال الامن لندوتين كان يقيمهما، والى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح "بالبراءة"، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معا، بالاضافة الى المعنى الحرفى للبراءة، "بمعنى اننى لم اكن منضما الى جماعة سرية، أو متصلا بسفارة ما...». يقول: "بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جدا، مثل "ميرامار" أو "ثرثرة فوق النيل"... لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد المنتمى اليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقا، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان هذا سببا فى عدم البطش بى"، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصا كثيرة، منها الكتابة فى "الاهرام" (ص١٠١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة فى حلق نجيب محفوظ وهو يعلن ظرفاً ضروريا جدا لانتاج الفنان الاديب، واداته الكلمة كما هو مفهوم، الا وهو سيادة مناخ الحرية: "حرية الرأى شىء ضرورى جدا للاديب، وللاديب وللصديق والعدو، للعاقل وللحكيم، ولايخشى من هذه الحرية الا واحد فقط، هو غير الحكيم". ويعبر عن نوع من الضيق الاصلى حين يقول: « أحيانا يجد الفنان صعوبة فى التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على مانظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه]، وهذا وضع عام فى العالم العربى"، ويعلن: "ان صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص٩).

هذه هى بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التى أحاطت بعمليات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ، على ما تظهر فى النص الذى بين أيدينا، وقد أشرنا فى هذه الصفحات الى عوامل: حالة الحب، التغذية المستمرة، الاعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير نماذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصا على صالح الانتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الانتاج أحيانا، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفنى.

ب ـ العملية الانتاجية

يجب أن نحدد فى هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التى نستخدمها فى هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول "العملية الانتاجية"، ونقول كذلك "العمليات" و"فعل الابداع" و"فعل الانتاج"، كما نتحدث عن "العمل الفنى". أما أعم هذه التعبيرات فهو "فعل الابداع"، وأخص منه "فعل الانتاج"، فالإبداع يشمل كل ماهو خلق من قبل الفنان، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفنى، كما يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية اليه باللزوم. وفعل الانتاج هذا يشير الى سائر العمليات الانتاجية، ومن النادر ان يضم عملية انتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعيا، لان الفعل الانسانى عامة، والفعل الفنى نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا فى الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول "العملية الانتاجية" على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير "العمل الفنى"، فنقصد به الانتاج الفنى بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجه وبعد اكتمال سائر العمليات الانتاجية التى أدت اليه، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانهاء، مع ملاحظة أن "العمليات الانتاجية" قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانهاء وحسب، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاعداد والتخطيط، فانها تتداخل بالضرورة مع "فعل الابداع" بوجه عام. ولا يعجبن أحد من هذا التداخل ومن الافتقار الى الاستقلال القاطع فى امتدادات المعانى، فهذا شأن كل ماهو حيوى، والابداع الفنى هو من أجل مظاهر الحياة، وهى بسبيل التكون، على مستوى الصنع الانسانى بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الابداع والانتاج؟

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتى "الابداع" و"الخلق". لايستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "ابداع" الا مرة واحدة، فى تعبير "عملية الابداع الفنى" (ص١٤٨)، ويستخدم الفعل "يبدع" مرة اخرى: "أعتقد ان الاديب يبدع افضل ماعنده وهو يحب"، والمعنى المقصود فى الموقعين هو الخلق الفنى، ولكنهما يشتركان فى الايحاء بأن فعل الابداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة، جمال الغيطانى، فانه هو الذى يستخدم كلمة "ابداع" ثلاث مرات (ص٥، ٦، ٨)، وهى تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء الجديد الطريف بما يخرج بمحصل الانتاج، بل وبفعل الانتاج ذاته، عن دائرة رتابة وتكرار و"عادية" الحياة اليومية، ويشير قوله: "لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف" (ص٨) الى فعل الانتاج المتعين، حين يجلس الكاتب الى مكتبه ممسكا بالقلم خاطاً على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعى. ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة "الخلق" (ص١٠١، ١٣٥، ١٤٠، ١٤٧)، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة "ابداع" تواضعا منه، لما فى هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينما كلمة "خلق" ذات اطار اكثر حيادا نسبيا. والمعنى المشترك فى هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة "خلق" هو معنى انشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل. وأحد هذه

الاستخدامات (ص ١٠١) يعارض مابين الخلق الفنى والاصل الواقعى، و يشير آخر (ص ١٤٠) الى مساواة مابين الخلق والانتاج الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث الى ظاهرة "الخلق الجماعى" فى فن السينما (ص١٣٥)، وبينما نرى فى الاستخدام الاول (ص ١٠١) أن نجيب محفوط يقصد "بالخلق" (« الخلق يحيل [التشخصيات] الى شيء آخر ») الممارسة الفعلية لعملية الانتاج الفنى، فانه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتاج فى المحل الاول " التعبير عن تجربة حب. . . يساعد على خلق عمل جديد" (ويمكن أيضا للقارىء أن يرى امكانا للاشارة هنا الى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشرنا اليه).

انا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس الى مكتبه، وأخذ يكتب منتجا نوعا من الكتابة التى تؤدى الى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقا، هو الذى نسميه الخلق الفنى الادبى، أو العمل الفنى، أو الادب اختصارا. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب مايقوله كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل إلى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» في حياته عامة، وفي عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ ـ ٨)، ومن ذلك انه لا «يعمل» في العام الا في نصفه الممتد من اكتوبر الى ابريل، بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عينيه، ويرجع ذلك الى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو اثناء مرحلة التحرير النهائي. وفي داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذي كان يخصصه لزيارة والدته في العباسية ابان حياتها (توفيت في مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذي كان يتصدر في صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ ـ ١٩٦٢م) في مقهى في ميدان الاوبرا (ص٢٩ ـ ٣٠) وفي مسائه في مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص٢٤) (وبعد تقدم بنتيه في السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فان نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل في التقرير التالي: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفي البداية كانت روحي تستجيب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفي المتوسط لمدة ساعتين. . . وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفي بخمس ساعات نوم» (ص٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثلاث ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير اليه سريعا لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الاشارة اليه، أنه يعي أنه لا شيء يصنع الا مع الزمن ولا شيء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الاوربيين في كلامهم المعتاد، ولذلك فان انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والاحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو ينعي على من أخرج عملا موازيا «في ستة أشهر فقط» (ص١٠١). ويتحدث محرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معا حين يقول عن هذا الاخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدبا أكثر، وأن السنوات تمضي مسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة الى جهد كبير هائل، الى المعايشة العميقة لحياة الناس، الى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال في اللاتينية Ars Longa, Vita Brevis، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معا، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتيني هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابقراط الطبيب اليوناني المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يعبر عن ادراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقق العمل بعد أن يكون قد اختمر أو نضجت فكرته واصبح قابلا للتعيين. وبالفعل فان هناك وقتا معينا، لا يمكن اداء العمل أو انتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود في كلام نجيب محفوظ، والواقع ان هذه القاعدة تسري على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني الى التصريح بالحب الى اجراء العملية الجراحية الى اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضا تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل ان اكتب احدى رواياتي» (ص١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنما هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهد لانتاجه بالاطلاع على أعلى النماذج في بعض الحالات المعينة، واهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرأ أعمالا يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص١٠١)، ولكن هذا في مرحلة الاعداد العام، أما حين يحدد أفكاره

وخططه هـو وتصبح جاهـزة للتشكيل فنيا، أو للصيـاغة على الورق على هيئـة العمل الفني في مرحلة انتاجه الاخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفـوظ اعمالا معينة قبل مرحلة الكتابة الاخيرة هذه. والتبرير الذي نـراه لهذا التحرز هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنـان يريد لانطلاقتـه الابداعية أن تتحرر من كل تأثير خـارجي مباشرٍ حالٍّ حـاضرٍ في الوعي بشكل يكوّن ثقـلا على حرية حـركة الذهن. نعم، كل مـا خبر وكل ما قـرأ الفنان له نـوع من الحضور، ولكنه خـافت أو مستور أو منسي تمامـا، بينما القراءات التـي تسبق مرحلـة الكتـابة الاخيرة تكـون ذات حضـور ذي ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالا واختيارا وتتابعا وأسلوبا. ولعلنا نضرب مثالا من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين النفسيين التربـويين الطـلاب، من شتى المستويـات، الـذين يكون عليهم اداء الامتحان في صبيحة اليوم، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكـار، في الصباح الباكر، ويـرون أن الافضل أن تتم كل دراسة في اليوم السـابق، ثم ينال الطالب نوما عميقـا، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ الى امتحانـه، غض الفكر نشطه وستأتي له سائر المعارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي لـه افكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التي درسها بها في مراجعها.

تأتي بعد اطـار الاعتبارات الزمنيـة المحيطة مباشرة بفعل الكتابـة الابداعية، صفـة أخرى تحيط بفعل الانتـاج الابـداعي كله، وربما بـالمعنى الـدقيق لكلمـة «احاطـة»، تلك هي صفـة السرية. ان نجيب محفوظ لا يكتفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعـد زواجه، ويـرفض أن يدخل في طائفـة «الكتاب [الـذين] تعودوا اشراك الآخرين في عملية الابداع الفني»، وانما هو يـذهب الى ابعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سرا، حتى يرى النور، وأنا انتمي الى هذا النوع» (ص١٤٨). وربما يظن قارىء النص ان سبب هـذا هو التجربـة المؤلمة التي مـربها نجيب محفوظ، وهـو بسبيل تدبـر انتاج روايـة حول اجيـال، وحديثـه عن مشروعـه ذاك، الذي سينتهـي الى انتاج الثـلاثيـة، الى بعض الزمـلاء، فيقـول: «في هـذه الفترة اخطأت خطأ كبيرا، لم أكـرره فيما بعد ابـدا في حيـاتي: في هـذه الفترة تحدثت كثيرا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكـاري، ونيتي في كتابتها يوما ما. احـد الادباء الـذين استمعوا اليّ ذهب وشرع في كتـابة روايـة من هذا النـوع، اي رواية أجيـال، وأصدرهـا بعد ستـة أشهر. منـذ هذه التجـربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفـاصيل عن مشروعاتي» (ص١٠٠ ـ ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربـة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيـد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطـوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقـد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق ان قلنـاه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات المصب. ويبـدو لنا، على كل حال، ان كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لا بد أن يكون بـالضرورة تدخلا فاسـدا مفسدا، ليس فقط لانه تـدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطـة الفنان بسائر جـوانب مشروعه الفني وأوجهـه وأهدافه ومغـازيه ودوافعه وبـواطنه، بل وكذلك لان العمل الفني يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البيئة الداخلية المستقلة الفاعلـة، كأنه البـويضة المخصبة في رحم الام، فيهـا ما فيهـا من الام (مقابل الفنـان في عملية الخلق الفني)، وفيها مـا فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجيـة)، ولكنها تكون كيانـا جديدا فريدا يفرض نفســه على حامله، وينمو بفضله وان يكن مستقلا عنـه بل برغمه، فيكون العمل الفني قائما على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها، حتى تخرج كائنا مكتمـلا، أي أنها علاقة ثنائيـة وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الام وحسب، وليس لـلأب أو لأقربـاء الام أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا، فكـذلك الحال مع العمل الفني الذي تكـون علاقته مع الفنـان وحده، مهما زعم آخرون من أن لهم يدا في تطـويره (قـارن النقاد مع الاطبـاء). فـاذا كان الامـر كذلك، فمـن الصحيح الا جدوى للحـديث مع الآخرين عن العمـل الفني وهو بسبيل الانشاء، بل ولا قيمـة فعلية لكـلامهم، أيا من كـانوا، عنـه، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي لـلانتـاج الفني. ونرى ان نجيب محفـوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنـا الذي تطويره في هذه السطور، حين يقـول تبريرا للسرية ولعدم اشراك الآخـرين: «اذ أنـه في رأيي لا يـوجد اثنـان يمكن أن يتفقـا في الـرأي حـول عمل أدبي أو فني» (ص١٤٨)، وهذه عبـارة مهذبـة من أديب حريص في كـلامه ومتحفظ في العـادة (راجع ص ٨)، وهي انما تريد أن تقول انه لا يوجـد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون، تماما كما انه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، احاسيس الام الحامل وهي تعاني ما تعاني، فـرحاً ورجاء وعذابا وانهاكا، من جـراء حملها. ثم لماذا نذهب بعيدا: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع ان يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل انتاج عمله الفني.

وما دمنـا بصدد هذا الاطار العضـوي، فاننا نشير الى أن نجيب محفوظ يستخـدم تشبيها حيويا قويا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في اطار المسائل التي نحن بصددها، والتي تدور سائرهـا حول «العملية الابداعية» المباشرة. يقـول: «بالنسبة للاديب، فان الحكـاية تشبه الغريـزة الجنسية، مادامت فيهما حيوية تحتـاج الى الخروج، هذا هو الاسـاس، اذا ذهبت هذه القدرة انتهى الامر» (ص١١٠). وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب آخر، فيرى أنه يمكن لصاحب الافكـار أن «يقول كل ما عنده»، وذلك في كتاب أو كتـابين، «وقـد ينتهـي الامـر» عنـد ذلك، بينما الاديب، ولا شك أن هــذا ينطبق على الفنـان عامـة، يكون في وضع مختلف: فـالمسألة عنـده ليست أن يقول فكـرتين ثم يمضي لحال سبيله، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول، فإذاجـدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج بشأنها اعمالا فنيـة، كما هـو الحال مع الفيلسوف أو المفكـر كلما جـد جـديد في عـالم الفكـر أو الانسان، كـلا، الاديب عند نجيب محفـوظ اما أنه قـادر على الانتاج أو غير قـادر، «حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع» (ص١١٠)، كما يقول هو بلغة اقرب الى الدارجة، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: ان الفنان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج، فهي اما موجودة أو غير موجودة، ونستطيع أن نضيف: واما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الروائية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها. لكن المسألة لا تجيء بتخطيط، الموضوع يجيب [يأتي بـ] صاحبه معه. أحيانا الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها، ثم تطغي [في الاصل: يطغي] فجأة في فترة معينة» (ص١١٠). ان هذا النص يرفض القصدية والارادية والعقلانية في تفسير اختيار الشخصيات، ويميل الى تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الاخص الى جعل الفنان في موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلي للعمل الفني («الموضوع يجيب صاحبه معه»، أي يحضره ويأتي به، بل ويفرضه في النهاية). وهكذا، فان نجيب محفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى، بل الحال أنه اما ان هذه القدرة موجودة أو غير موجودة، فاعلة عاملة او ليست كذلك، وهو شأن القدرة الجنسية، مهما كانت المثيرات الخارجية. ونلاحظ ان كلمة «تخطيط» في هذا النص تعني الارادة والتحكم القصدي العقلاني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره، بل ينفيه، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني، حتى وهو بسبيل التكون.

لا زلنا حتى الآن نحوّم حول فعل الكتابة، ونقترب منه بعض الشيء، وسنصل اليه بعد تحقق شرط ضروري: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل، وهي التالية هي نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر في جوانبها. يقول نجيب محفوظ: «في لحظة معينة شعرت انني وصلت الى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص١٠١). انه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية، الذي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص١٠٠ ـ ١٠١)، حتى وصل الى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الابداعية، على الرغم من كل ذلك، الا ان عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضا على اللحظة السابقة مباشرة علي التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدبر، ليس فقط في مجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الابداع الاخرى بما في ذلك كتابة الابحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الانجازات الرياضية عند السبّاح أو أمثاله.

ونصل الآن الى قلب الامر، الى فعل الكتابة الانتاجي (نضيف هذه الصفة الاخيرة زيادة في الايضاح، لان الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتي التدبر والاعداد، ولكننا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانتاج الابداعي). ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا

يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أياما وقد يمتد الى سنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدية النغم أو على الامساك بالحبل المتين، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله ، فإنه يشير الى الثلاثية : «كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها» (ص ١٠٥)، و «الانجاز» هنا هو المقابل لفعل الابداع التنفيذي أو لعملية الانتاج التي نحن بسبيلها ، بينما يقول عن «الحرافيش» : «فكرت فيها حوالي سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجع) . في خلال هذا الامتداد الزمني ، طال أو قصر ، ينبغي على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة ، كما رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغلي» في النص الاسبق الذي أثبتناه للتو، كما نجد نجيب محفوظ يشير الى هذا الامر صراحة وتفصيلا، ويمتد بالانشغال بالموضوع ، بابقائه حيا في الذهن مع دوام التفكير عليه ، الى ما بعد شهور الانتاج السنوي ، حيث يقول : «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه في الرواية ، حتى فترة الاجازة ، أو في فترات الانقطاع بسبب شغلي في وزارة الاوقاف ، حتى في السينما ، كنت أعايش الشخصيات والاحداث» (ص ١٠٥) .

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نماذج أخرى وهو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الابداعية يجعله يصير شخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا يعود يعبأ بشيء ، الا بالحقيقة الداخلية للعمل الفني الذي هو بسبيل اخراجه . يقول مخاطبا محرر السيرة : «الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا منذ اسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشيء ، وينسى كل شيء» (ص ١١٧) ، وكان جمال الغيطاني قد قال في المقدمة : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبأ بشيء ، ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية محافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابداعه ، ينطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذر» (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير الى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الامر ينطبق على كل عملية ابداعية (ولاحظ أن «ابداعه» في النص الثاني تتحول تواضعا الى «عندما يكتب» في النص الاول) ، فهي انتقال من العالم المشترك الى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقه وله حقيقته .

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربما لا تستخدم كلمة «خيال» في كل النص الا مرتين وحسب فيما نظن («كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة» ، ص ١٢٧ و «الحرافيش . . . كانت دفقة خيال» ، ص ١٠٥) . وفي المقابل فانه يكثر من استخدام اصطلاح «الخلق» كما مر بنا ، وربما يظهر أن هذا «الخلق» يساوي الخيال في قوله : «معظم [«حكايات حارتنا»] خلق بحت» (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية

ابداعية مخصوصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الامر إهماله أو عدم اهتمامه به ، وانما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح لـه التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربما تحدث عنه على نحـو غير مباشر حين لمس الصلة مـا بين معالم العمل الفني ذاته والاصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمـرين : الاول أنه يحدث دائما «تحول» واعادة صياغة للاصـول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق» ، والثاني أن الاصل الواقعي بذاته ، أو «الحقيقة» ، فقير جدا وقد لا يحتوي على شيء ذي قيمة فنية .

أما الامـر الاول فتعبر عنه عدة نصـوص تتحدث عن بعض الأعمال المعينة . عن الثـلاثية يقـول : «ان تسعين في المائة من شخصيـات الثلاثيـة لها أصـول واقعية . . بـالطبع الشخصيـة الواقعية تنسى ، لان الخلق يحيلها الى شيء آخر . الاصل في الواقع ينسى ، ولا يعرف تاريخيا الا طبقا لتسجيلك أنت . الأصل لا يهم» (ص ١٠١) . وهـذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للأمر الذي نحن بصدده ، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكويـنات جديدة تماما وفريدة . فليس «السيد أحمد عبـد الجواد» في الثلاثية هـو ذلك الرجل الشـامي مهيب الطلعـة (ص ٥٠) ، ولا بطـل «الكـرنك» هـو حمزة البسيـوني (ص ٢٥) ، ولا مـوظف الجامعـة هـو أحمد عاكف (ص ١٠١ ــ ١٠٢) ، ولا بطل «السراب» هـو حسين بـدر الدين (ص ١٠٢) ، الى غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قـرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنـا ولـدت «اللص والكـلاب» . . . طبعـا بعـد أن كتبت عنـه ، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان ، أصبح الموجود هـو سعيد مهران» (ص ١٠٨) ، ويتجه الى أن يقول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠) .

أما الامـر الثاني (فقـر الاصل الواقعـي) ، فلدينا بشـأنه هو الآخـر نص قـوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول : «[المرايا] بدأتها عدة بدايات . خطر لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحيـاتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكـرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الـذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتما . اذا التزمت بالحقيقـة وجدت أن المحصول محدود جدا . تحولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعي . أحيـانا يخيل اليك أنك تعـرف كل شيء عن شخص معين ، واذا قـررت الكتـابة عنـه تجد أنك لاتعـرف عنه شيئـا . لكن عنـدما يتعلـق الامر بـالخلق تـوجد شخصيـات مختلفـة وجديـدة» (ص ١٤٠) . وينبغي ان ننتبه في هذا النص الى عبارة «تحولـت في الكتابة الى رواية» ، وهي تشير الى استقلالية العملية الانتاجية والى ديناميكيتها الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني ، حتى منذ لحظة فكـرته الاولى ، يكون حاصلا على بنية خاصـة مستقلة قابلة للتطور والنمـو في الاتجاه الخاص لها والمناسب لها وحده ، وهي تفرض نفسهـا على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير « الخلق » في السطـر الاخير مشيرا على السواء الى الابـداع والى دور الخيال الفني في الابداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر واضعا مرة كلمة «الابداع » واخرى كلمة

«الخيال الفني » وستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدى الى ذات المفهوم في المرات الثلاث .

واذا كان الخيال ، أو « الخلق »، يؤدى الى ابتداع شخصيات وأحداث لا أصل لها فى الواقع ،والى تحوير كل ما هو ذي أصل واقعي تحويرا يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكملة لوظيفة الخيال ، ألا وهي وظيفة الانتقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠)، ولكن المنتقي يعود ليخضع بدوره لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨ ـ ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٤٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها الفنان فيه ، في أثناء العملية الابداعية . يتحدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اعداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من الصعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به] في خلاياخي بهذه الطريقة بالذات؟ فهذا مالا أستطيع أن أجد له تفسيرا واضحا» (ص١٠٥) .
واذا كان هذا تقريرا عاما للامر ، فان نجيب محفوظ يذكر حالة تطبيقية له ، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت فيها «فهمي عبد الجواد»في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها» (ص ١١٥). (عن فكرة «السر» ، راجع أيضا ص ١٤٣ : «الغريب انك تجد أحيانا وجها ما يخيل اليك أنك على موعد معه . لماذا هذا الوجه بالذات ؟ لا أدري . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندي») .

واذا كان تعبير «فعل الابداع» ينطبق في المحل الاول ، في ذهن القارىء العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، الا أن الواقع أن فعل الابداع ذاك ، كما أكدنا على ذلك مرارا ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده. ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءا من فعل الابداع العام ، وان كان يختلف عن فعل الانتاج الابداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة ابداع من درجة ثانية ، لان فيه تصنعا وتدقيقا في جزئيات وتعملا وتوقفا ، وكثير ممن باشروا عملية الابداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الاقل بطيب خاطر . ويميز نجيب محفوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماما ، وهذه سنعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ،وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ،وأخرى قد تمتد شهورا كما هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل واكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الأخيرة هي التي نتحدث عنها الآن . يقول : «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبته» (ص ١٠٥) ، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل الـذي يكون بين يديـه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهـو ما يسميه «بمعـايشة الشخصيات والاحداث» ، فـلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهـو ما يكفل له المحـافظة على «وحدة الاتجاه في الروايـة » (ص ١٠٥) ، أو ربما يكون السبب حرصـه على الانطلاق من ذات الـدفعة الفنية الأصلية التي وجهت أجراء العمل المنتهية بالفعل.

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الابداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد مـن التفاصيل الطريفة ذات المغزى التـي تتناثر في «نجيب محفوظ يتـذكر» والمتصلة بهذا الامر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلي.

لعل أول هذه الاحـوال اتحاد الفنان مع عملـه اتحادا وثيقا ، سـواء أخذت كلمـة «عمله» بمعنى مجموع العمليـات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيـان المستقل حتى وهوفي مرحلة التشكيل فضلا عن مـرحلة الاكتمال . ونرى علامات على هذا التـوحد فيما يقوله نجيب محفـوظ عن ثـلاثيتـه ، التي هي «أكبر وأعـز عمل» (ص٩٨) ، حين يعلن مثـلا عن « حبـه للثلاثية وحنينـه اليها » (ص١٠٦) ، ويعبر عن الازمة الضخمة التى مـر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : « مررت بأيام يأس» (ص ٩٨) ، «أذكر الفترة التى تلت رفض السحار لنشرها بأسى. كـانت صـدمة فظيعـة ،بل اهـانة» (ص ٩٩). واذا كـان الفنـان يتحدث مثل هـذا الحديث عن عمله بعد اكتماله ، فان توحده معـه فى اثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد ، وقد مر بنا بالفعل قوله : « كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى اطلاقا. . . » (ص١٠٥) .

ان الفنان وهو ينتج يجد في العمل الفنى قطعة من نفسه ، ومن هنا فان الاخلاص للعمل الفنى هـو صورة « لـلاخلاص للذات » . وهـذا التعبير الأخير يستخدمـه نجيب محفـوظ نصا (ص١٠٩) ، ويعبر عن مضمونـه في نفس السياق بقـوله : « المهم أن تبحث عن النغمـة التى اكتب بها من داخل ذاتى اكثـر » ، تلك «النغمة التى تستخرجهـا من أعماقك» (ص١٠٩) .
ونستطيع ان نأخذ هـذه التقريـرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب تـوافره لـدى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الابداع الفنى ، وخـاصة مرحلة التنفيذ الاخيرة . ولا شك ان الغوص الى الاعماق يتطلب نوعا من « المجاهدة » (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه « الفناء في الفن » (ص٥) .

وقـد يحدث ، في أثناء فترة الكتـابة الابـداعيـة ، كما في فترة الاعداد ، « بعض جفـاف في النفس » (ص٥٦) ، وتفسيره عندنا يعود في المحل الاول الى التعـب الدورى الذي يتطلب راحة ثم عـودة الى العمل أو الى نفاد الشحنـة الفنية أو هبـوط مستواهـا ، فتحتاج الى اعـادة الشحن والتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مبـاشر ، الى علاج لحالة «الجفاف» هذه ، يتمثل في شيئين : تردده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة : « عندما أمر فى الجماليـة تنثال على الخيـالات . أغلب رواياتى كـانت تدور فى عقلي كخـواطر حيـة أثناء جلوسى فى هذه المنطقة ، أثناء تدخينى النـرجيلة » (ص٥٦)، «كان جلوسى بمقهى الفيشـاوى يوحـى لى بالتفكير ، كل نفس شيشـة كان يطلع بمنظـر. كان خيـالى يصبح نشيطا جـدا أثناء

تدخين الشيشة » (ص١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى في النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخن النرجيلة ، أفكر وأتأمل ، كنت أمشى في الغورية أيضا » (ص٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للتنزه منفردا ، فمنذ صباه في العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء» إلى منطقة عيون الماء . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا . . . كان خلاء لانهائيا » (ص٥٧ ـ ٥٨) ، ويجب ربط هذا الى حبه للمشى الطويل ، ولا نظن أن اختياره للذهاب الى عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة ، على الضفة الغربية للنيل ، الى مقر الوظيفة في وسط القاهرة ، وهى مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، لانظن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعله يدخل في إطار تنشيط الخيال الفنى « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٦ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٥٤).

ولايستخدم نجيب محفوظ اصطلاح « الالهام » كثيرا ، بل لا ترد الكلمة في النص الذي بين ايدينا كله الا مرة واحدة ، ففي شباب الفنان تكون « الالهامات سريعة » (ص١١٠) ، والواضح أن الاشارة هنا الى مضمون الالهام ، وليس الى الالهام كمصدر ، ويحدد السياق مكان هذه الالهامات بأنه « الوجدان » ، ولا يعود نجيب محفوظ الى استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة اخرى. ومع ذلك فان مفهوم « الالهام » له مكانه في تصورات نجيب محفوظ عن عملية الابداع الفنى ، ولكنه ليس ذلك الالهام السحرى ، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن « خلايا مخى » ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الافكار والصور الذى يمكن الاشارة اليه باليد أحيانا ، وان احتفظت حالة الالهام بقدر من الغموض والسرية ، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ في هذا الاطار كلمات « يلهم » و « يوحى » و « يشع » ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الالهام بدون استخدام أي اصطلاح خاص ، وهو الحال في قوله : « كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب ، ليس من الضرورى وانا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الاديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب . . . إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد » (ص١٤٧)(حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى ، راجع نص « صفاء الكاتب » من « المرايا» ، ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عملها كمصدر للالهام العام) .

ومن مصادر الالهام الاخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من ارجاعات زمنية) ، وهى قد تكون الريف عند بعض الادباء ، « الذى هو حجر الزاوية في أعمالهم ومنبع أعمالهم» ، وهي حى الجمالية فى حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان الملهم : « يخيل لى انه لا بد من الارتباط بمكان معين ، او شىء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس» ، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : « أو شىء معين » ، ويصل بالتعميم الى قمته : « نعم لابد للاديب من شىء ما ، يشع ويلهم » (ص ٥٦ ، لكل ما سبق ، ولاحظ ان « نقطة الانطلاق » و « منبع اعمالهم » ، تشير الى مصادر الالهام ، ولاحظ ديمومة مصدر الالهام في

استخدام كلمة « يشع » ، وقارن وصف تأثير حب « صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب « حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها » ، ص١٤٧) . أخيرا فان مصادر الالهام تتعدد ، ولا تنتهى (راجع مثلا وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيونى ، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك » ، ص ٢٥ ، وانظر ص ١٢٧) . ومع ذلك ، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى ، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة ، الى غير ذلك .

ونتحدث أخيرا عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الابداعى. الحال الاول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هو توجه الذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا وذاك (راجع ص ٩٩، ١٣٤ ــ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥١) . الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ،وقد مر بنا الحديث عن ذلك. ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعمار ممتدة (في ذهننا على الاخص نماذج جوته الالمانى وفيكتور هوجو الفرنسى وبيكاسو الاسبانى ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فاننا نرى أن في بعض التفاصيل التى يحويها كتاب « نجيب محفوظ يتذكر » « صلة بمسألة الطاقة هذه ، رغم انها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات او الاتيان بالطريف . من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على « التنكيت »، والى دخوله في مباريات « القوافى » المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهى وغيرها في مصر ، وهى ذات صبغة فاحشة أحيانا وعد وانية كثيرا. ينقل كاتب السيرة عن أحد اصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله : « كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة ، وياويل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع . وكان صوته جهوريا ، وخارقا في سرعة استدعاء الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعا » (ص ٤٠ ، وانظر ايضا ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الابداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالابداع الفنى على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد الى الحديث عن عملية الانتاج الفنى ، ولكنه يستخدم تلقائيا اصطلاحات تدخل في مصطلح الابداع الفنى : توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضا ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : « كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر في حياتى حتى الآن . . . لاعبا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى. كان أشبه بالصاروخ المنطلق » (ص ٥٨، ونفس المعنى في ص ٣٦) . ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التى توفر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامد ، ويحضر إلى ذهن القارىء في هذا المقام قول نجيب محفوظ

نفسه في سياق مختلف : « كتبت الثلاثية وانا في عنفواني ، صبور ، جلود . عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعا : ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجي .

أ ـ الفنان وعمله

بعد أن ينتهي الفنان من انتاج عمله واكماله نهائيا ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمنا ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من « اعادة القراءة » بعد اكتمال العمل . النوع الاول هو امتداد لجهد « المراجعة » ، ولكنها ليست مراجعة جزئية في اثناء انتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هي قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، مما يجعلنا نسمي هذه القراءة بالقراءة الاولى للعمل مكتملا ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بل يترك فترة من الزمن تمر. يقول : « انني أقرأ العمل بعد أن آعيد كتابته ، بعد التبييض انتظر فترة ، ثم اعيد قراءته » (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبير «أعيد كتابته» لايشير الى الكتابة الابداعية ،بل الى فعل نقل المخطوط الاصلي الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير الى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الاولى عنده)، وهو ما يسميه «التبييض» وهو اصطلاح شائع في مصر، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها، على ما نظن، هو ان يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذي فرغ لتوه من انهائه ليستطيع ان يعود اليه بنظرة موضوعية، من الخارج، وبأعصاب باردة، بل وبنظر الملاحظ الخارجي اكثر منه نظر الفنان المنتج . هنا، على ما يبدو ، يتحول الفنان الى اول ناقد للعمل ، ونظرته اليه تقرب من نظرة الام الوالدة، التي تنظر الى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءا جزءا . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملا وأنه موقف أقرب الى موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعماله : «المرة الوحيدة التي اضطررت فيها الى الغاء عمل كتبته حدثت بعد انتهائي من رواية «ما وراء العشق» ... بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضى نهائي ... واحتجزت «ما وراء العشق» الى السنة القادمة ، كي اعيد فيها النظر »(ص ١٠٦) .

والحاصل ان الموقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير : «في جميع الحالات أشعر بالفرق

بين التصور المبدئي وبين ما انتجته فعلا، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لايؤدي الى الغاء ماكتبته »(ص ١٠٥ـ١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون الى الاجادة بل الى الكمال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذاك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية» فهو الذي يتم بعد خروج العمل الى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلا عن الثلاثية: «كيف انظر الى الثلاثية الآن؟ الحقيقة انني لم اعد النظر فيها، لم أقرأها مرة اخرى »(ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة اخرى» (ص ١٤٠). هل يعني هذا ان الفنان لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ ان الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لايهتم» و «يهجر» مناسبا في هذا المقام. ذلك ان الاساس عند نجيب محفوظ هو ان العمل الفني يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاجه: «الآن اصبحت اعمالي الادبية مستقلة عني . . . ماهو احساسي بالروايات الاولى؟ لا ادري. الطبعات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصدورها الا آخر العام » (ص ١٤٠).

وقد حاولنا في اقسام سابقة من هذه الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل الى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه جزء مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لانه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية » (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير، على مانفهم، الى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، في المقابل، يعود الى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض اعماله، فبعد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافيش» هي أحب اعمالي الى نفسي »(ص ١٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الاولى» كما رأينا ايضا، يردف قائلا: «لكن اذا فكرت في اعمالي الآن فسيقفز الى ذهني، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «اولاد حارتنا» و «حكايات حارتنا» »(ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» في كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت اضافة «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الاساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما في ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يديه. ويشير نجيب محفوظ الى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الاولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على أعماله، بينما لم تمر أشباحها، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان «حميدة» تعني مصر.

كنت في دهشة . احيـانا النقد يفتح ابعادا كبيرة » (ص ١٤٠). ومن الـواضح ان نجيب محفوظ وان كـان في موقف تعجب من هـذا التفسير ، الا انـه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هـذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، وهذا كيان موضـوعي ، ولكلٍ أن يرى فيها اشياء ربما لم يفكر فيها خالقهـا على نحو ماشر ، وربما نـذكر هنا قـول احد الفنانين في الحضـارة الغربيـة ، هـو المصور والفنان التشكيلي بيكاسـو الاسباني ، حيث ذهب الى أن لوحاته يعاد خلقهـا ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتوي على اشارة الى استقلال العمل الفني ، تقوم في تقرير هام لا يخرج الا من فنان عظيم تأمل طويلا ، نتيجةلدراسته الفلسفية وغيرها ، على طبيعة التجربة الفنيـة بوجه عام ، وعلى علاقـة الفنان بعمله بوجه خـاص ، ويستحق ان نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل : «احيـانا اجد تناقضا بين بعض مـا تقوله في احـاديثك وبين ما اقـرأه في انتاجك الفنـي » ، هنا يقـول نجيب محفوظ في حسم : «صـدق اذن العمل الفني»(ص٩) . اننا هنـا لسنا بازاء استقـلال العمل الفني وحسب ، وانه لـديه ما يقـوله ويستمر في قولـه ما قرأه قارىء ، بل وبعلـو مكانة اصداراته على اصـدارات الفنان وهو في غير موقع الانتاج الفني .

ب ـ الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوي فعل الانتـاج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الادراك الفني او التذوق ، عـالم قائم بذاته ، وحتى اذا كان هذا عـالما تابعا او عالما ثانيا ، فانـه يبقى عالما غير العالم ، ويصح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامـة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للعـالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات . والحق ان علاقة الفنـان بالعالم الخارجي بوجه عام عـلاقة مزدوجة ، فهو ينطلق منـه ويبعد عنه معا ، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود اليه من بعد ذلك ، من باب خلفي .

ونلاحظ في حالـة نجيب محفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الـذي بين ايدينا لا يشير عمليا الى العالم الطبيعي ، أو الطبيعة الخارجيـة ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي الـذي يتعامل معه هـو عالم البشر من جهـة وما صنعـه البشر من تنظيمات ومن مصنوعـات ، ومنها تنظيم المكـان باشكاله ودرجـاته ، من جهة أخرى . والحق ان فقر العلاقة مع الطبيعـة سمة مميزة ، في العادة ، للروح المصريـة في تاريخها السـابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلهـا كيان انتزعـه المصريون انتزاعا من الطبيعـة المحيطة غير المرحبة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العـالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب محفـوظ ، كما يظهر في ثنايا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العنـاية ، وبتخطيط ، ان يبعـد نفسه عن كل مـا استطاع ان يبتعـد عنه من تنظيمات اجتماعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيمات التي اضطر الى الارتباط بها ، ومن اهمها تنظيم الاسرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيمات الاخرى ، فكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عـابرة ومن الخارج وحسب (في حالـة السياسة مثـلا ، ورغم اهتمامه منذ الطفـولة بالسيـاسة ، الا انـه لا يعلن انضمامه الى اي تنظيم سيـاسي ، بل انه ابتعـد عن الاتصال بـرجال السياسـة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشـوات» الا بعد افول عصرهم تماما ، كما لم يـر شخصية مثل جمال عبـد النـاصر الا ثـلاث مـرات ، وللحظـات ، وربما لم يتبـادل معـه اكثـر من بضع كلمات). ومن جهة البشر ، فان القـاريء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم عـلاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظـة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، اوبعلاقة الصداقـة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحـوال فان نجيب محفوظ كـان في علاقته بالبشر يجتهـد في ان ينأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد)، وان يبتعد عن مصادر التشويش . اخيرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثله من ذكريات زمنية وبشرية .

بعد هـاتين المقدمتين ، واحـدة نظريـة واخرى عـامة ، ننظـر في تفاصيل «نجيـب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقـوي التعبيرات في هذا الصدد قـول الكتاب ، او قـول جمال الغيطاني : «عنـدما يكتب نجيب محفـوظ يـديـر ظهـره للعـالم ، لا يعبأ بشيء »(ص ٨) . ونـرى ان المغـزى هنـا عام ، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بـد ان يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام باحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وانما هو «يـدير ظهره» لـه ، أي «يتجه» وجهة تخصـه هو . يقول : «كنت اعتقـد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلي به نفسي »(ص ٧٥) . وحتـى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هـذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يبتعد وحسب عن تلك السياسية («كنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم » (ص ١٢٠)، والكلام على الاغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢)، بل وكذلك عن السلطـات الادبية والفكرية ، فلم ير طه حسين الا مرة ومؤخـرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقـا (ص ٧٥)، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجـلات التي كانت تنشر له في عقـد الثلاثينـات ، وكان يرسل كتـاباته بـالبريد : «لم تربطني اي علاقة باصحـاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد. الوحيـد الذي استـدعاني سلامـة موسى » (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفـوظ مناسبـة كلام الشيخ مصطفى عبـدالـرازق معـه ، ص ٨١ ، ولكننـا نـرجح ان تكـون الصلـة هي الاستـاذيـة بـالجامعـة ، حيث كـان الشيخ مصطفى عبـدالرزاق اهم الاسـاتـذة المصريين الفـاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم ، نحن نحتاج احيانا الى الابتعاد عن الشيء لنقترب منـه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان اداة استقبـال ، وادراك بالتـالي ، لجوهر العالم ، نجـد عددا من الاشـارات الهامة في النص موضع القراءة . وهـذه الاشارات تـؤكد أولا على تـوفر «حسـاسية »فـائقة لـدى الفنان ، هـذه

الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل الى جوهره والى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظ اهتمامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيق ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به : «تبدو حواري نجيب محفوظ . . . شفافة تلخص كل الحياة ، وتعكس ملامح الانسان في اطواره المختلفة . انها ، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودنيانا ، صاغهاادبينا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة ، وحب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢) . الى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريفا عن الفنان كأداة استقبال متميزة ، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة : «الفنان الاصيل كالحيوان ، كالعصافير والفيلة والنسور ، التي عندما تحس بخطر محدق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملأ أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الاحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك ، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وانما يحس الرؤيا ، رؤيا الواقع »(ص ٨) . في هذا النص الجميل الذي يمتلىء بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس" ، "الاحساس" ، "اجهزة" ، "الرؤيا") ، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفة الارسال ، فالفنان يدرك الواقع فى جوهره ، ثم يعيد ارسال رسائل من لدنه ، تحور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان . ورغم أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد ، هو الحديث عن فترة الستينات التى تميزت "بمصادرة الحريات" فى مصر ، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال ، مثل "ثرثرة فوق النيل" ، "ميرامار" ، "اللص والكلاب" ، فيها « حذر من السلبيات الكامنة فى المجتمع والتى أدت فيما بعد الى هزيمة يونيو" ، على الرغم من كل هذا ، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصور الفنان كأداة انسانية ممتازة للاستقبال والارسال معا فى صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع .

وهناك اشارات اخرى الى الفنان كجهاز ارسال ، أو فليقل من يريد : "صاحب رسالة" . فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير : "صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص٩) ، وهو يرى ، فى نفس السياق السياسى عن فترة الستينات الذى اشرنا اليه فى آخر الفقرة السابقة ، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص٩) . كذلك فان نجيب محفوظ ، الذى عاش فى بيئة القاهرة القديمة فى اعماقها ، يعود ليخرج صورة هذه البيئة ، ممثلة فى قطاع "الحارة" ، "مُقَطرة" : "هنا تصبح الحارة مزيجا من الواقع والحلم ، واقع مقطر" (ص٢٢) . كذلك السياسة ، فهى توجد فى سائر اعماله على مايقول هو (ص١١٧) ، و نضيف أنك تجد فى خلفية اعمال المرحلة الواقعية ، بل حتى فى "اولاد حارتنا" على مايقول هو ، ما يشير الى الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص١١٧ ، وراجع ص ١١٥ ، وأيضا ص٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التاريخية فى اطار الصراع ضد الانجليز والاتراك ، و"انعكاسا للظروف التى كانت تمر بها مصر وقتئذ") . ولكن

"الرسـالة" التـى يرسلها الفنـان غير تلك التى يـرسلها المفكـر، حيث الثانيـة تتميز بـالمباشرة وبأسلـوب التقـرير، على مـارأينـا من قبل (راجع ص١١٠). أخيرا، فـان نجيب محفـوظ على مايبدو يهدف الى ارسال "رسالة" رئيسية، هى "الاصالة": "حنينى الى الحارة جزء من حنينى الى الاصالة" (ص١٠٨)، ورفضه للاشكال الادبية الغربيـة الذائعة فى وقت شبابه هو جزء من التحرر مـن الغرب: "أليست طرقـا فنية خلقـوها هم؟ لماذا لاأخلق الشكل الخاص بـى الذى ارتاح اليـه؟" (ص١٠٩). وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تـدور فى تيار "الـلامعقول"، فان« اللامعقول بين ايدى كتابنا اصبح لامعقـول مختلفا [عما عند الغربيين]، لامعقولنا يؤدى الى المعقول" (ص١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص٩٣ ـ ٩٤).

هذه بعض الرسائل التى أراد نجيب محفـوظ، أو قصد الى ارسالها، أو قل هى جوانب من رسالة كبيرة يـريد توجيهها بطريقتـه الى قرائه. لايكشف عن هذه الرسـالة بشكل مباشر، ولكن يخيل الينـا أنها تلك التى دفعته الى دراسـة الفلسفة: أن يعـرف "سر الوجـود ومصير الانسان" (ص٦٢)، وقـد بقيت معه تلك "الفكـرة"، حتى حينما تحول الى الادب وكـرس له كل وقتـه، وجعلـه مهمـة حياتـه. أو ليس صحيحـا أن الفلسفـة العظيمة والفن العظيم وجهـان لعملـة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصيـة لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسـابا أو بعض حساب، ويـريد دوما ان ينتصر عليها، حتى بتجـاهلها ان استطاع، ولكنه يحتـاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع اليها تنصره وتناصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص مـوقف نجيب محفـوظ من النقـاد، على مـايظهـر فى النص الـذى بين ايدينا، فى كلمات أربع: ألم فعجب فتعجب ثم لااهتمام. اما الالم، فسببه هو صمت النقاد عنه طيلة عشرين عامـا، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجـا له. يقول: "أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول مايكتب عنى فى عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابـة عام ١٩٢٩"، وعمره اذن سبعة عشر عـاما، حيث ولد عام ١٩١٢م. "كـان انفعالى بأول مقالـة كتبت عنى كبيرا، جاءت بعد صمت طـويل. أذكر انها كانت لسيـد قطب. طبعا الصمت مـؤلم" (ص١٣٩)، وهذا الصمت انما هـو صمت النقـد. وهذا الاعتراف يـؤكد نـوع الحاجة التى تسـاور الفنان بشأن النقاد: إنـه يحتاج الى أن يهتموا بـه ويتحدثوا عنـه، ولكن هذا ماهو الا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقـدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتمادا على النص الـذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على اطـلاق القول ان النقـد اهمل نجيب محفـوظ طيلـة هذه الفترة: ألم يمنح جـائزة عن روايـة "رادوبيس"، وكلّمه احمد امين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقـت نشرها على مايبـدو؟ (ص٨١). ألم يحصل على جائزة من مجمع اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعـا مجموعة من الاصدقاء عام ١٩٤٢؟ (ص٢٩). ألم يطلب توفيق الحكيـم أن يتعرف عليه بعـد صدور "زقـاق المدق"، وكان ذلك امـا سنة ١٩٤٧م. او

١٩٤٨م . ؟ (ص١٣٠). ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجلات الادبية والصحف. واذا كان الصمت مؤلما، فان اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمد للناقد الاول، سيد قطب، هذه المبادرة، فيذكره مرتين فى النص (ص١٣٩، ٢٨)، ويسميه "صديقى القديم" (ص٢٨)، بل ويزوره فى منزله فى حلوان عام ١٩٦٤م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد اصبح من زعماء جماعة الاخوان المسلمين، وسيعاد الى السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لناقده الاول "وصديقه" من بعد، لان مجرد الاتصال ولو بالتحية فى تلك الاوقات العصيبة لواحد من خصوم النظام، بل اعدائه، كان مدعاة لجلب الاخطار، فكيف بزيارته فى منزله! انه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود الى تعبير "الصمت مؤلم". نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لانه قادر على "ادارة ظهره للعالم"، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معا، فى مواجهة الصمت المؤلم، فى هيئة "حب العمل": "طبعا الصمت مؤلم، لكن اذا حصرت نفسك فى حب العمل، فان في ذلك عزاء كبيرا" (ص١٣٩ ـ ١٤٠).

بعد الالم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وتمثل ذلك في تفسيرات عجيبة: "يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يربك في البداية. على سبيل المثال كتبت "زقاق المدق" ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان "حميدة" تعني مصر. كنت في دهشة. أحيانا يفتح النقد أبعادا كبيرة" (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض "لهجوم منتظم" في جريدة "الجمهورية" المتحدثة باسم صباط حركة سنة ١٩٥٢، هذا الهجوم "الحقيقة لاأدري سببه"، ثم تنقلب الاوضاع: "بعد ذلك تغيرت الآراء، واصبحت اديبا اشتراكيا، الاديب البورجوازي أصبح اشتراكيا"، ثم انقلاب آخر: "وبعد رواية "الكرنك" اصبح ادبي رجعيا"، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ الى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلا بين "اهتمامه" بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: "كل اهتمامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكنا أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرني؟" (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لانها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: "نجيب محفوظ: الرؤية والاداء" (ص ١٠٤ ـ ١٠٥).

وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المضمون السياسي سهل ")، واما باتخاذ النقد مطية لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا يستطيع اصحابها التصريح بها مباشرة (" جاءت فترة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي، فالشيء الذي كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد ") . فما رأيه في النقد ؟ " أنا لي رأي في النقد : كما يكون الاديب حرا، فان الناقد هو الآخر حر. الناقد يكتب طبقا لوجهة نظره، والكتاب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الآراء. لكن هناك أساسا هو النقد الفني. مثلا: كأن اقول لك هذه الساعة من الذهب، تقول لي: ان لبسها حرام، قد يصح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عيارها كم ؟ . . . النقد الفني صعب، يحتاج الى دراسة وذوق وجهد " (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة). ولا نستطيع في اطار دراستنا هذه، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يقفها نجيب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز، ولكننا نشير الى اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا: " في رأيي، لايوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني " (ص ١٤٨).

خلاصة

لن نقوم في هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يدي القارىء ، وانما نفضل أن نستخرج اهم ما ابرزته من ملاحظات ، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الانتاج أو حالاته او خصائص العمل الفني.

لقد لاحظنا أن المبدع، الذي تتبعنا حديثه عن نفسه ، قد ربط نفسه دوما بجماعته، بل وحاولنا اثبات أن الدافع الوطني الذي أشرب عليه منذ طفولته بقى معه دائما كاطار معنوي ومحرك هدفي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والاحزاب والاحداث، وفي اهتمامه بتاريخ مصر، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الانتاج مع أزمان الاحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣م). وقد رأينا أن تعلق الفنان بالمكان المعين (حي الجمالية) الذي اختصه باهتمامه ، انما يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتما كانت علاقته معها على أوفق ماتكون. وقد اهتممنا بسمات المبدع الشخصية على مابدت من خلال النص موضع الدراسة، واذا أردنا اثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتمام بفعل الابداع، لقلنا انها اولا توق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمني، ولكنه واضح الحضور، يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا الحت عليه ، وهو بسبيل كتابتها على الفور ، صورة صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تمتلىء بهم ، والى اليوم ، أطراف من حي الجمالية ، وخاصة صورة " الصناتعي " (" الصايعي " بالعامية) ، وهو سهمك بمعالجة اناته مشغول به وحده ، وكأن مطرقته ويده وفكره شيء واحد في علاقتهم جميعا بالمادة التي بين يديه ، ولا شك في أن نجيب محفوظ قد لاحظ امثال هذا المشهد آلاف المرات في طفولته (وان لم يأت على ذكر شيء حوله في النص موضع الدراسة). وهناك ، ثانيا ، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد في اثناء فعل الانتاج ، وبدفع كل مصادر التشويش الممكنة او المعوقات بعامة ، ويساير هذه السمةَ سمة ثالثة هي الزام الذات ببذل كل الجهد ، وقد اشرنا الى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التي تميز بها نجيب محفوظ ، واجتهد في صيانتها وفي توجيهها افضل توجيه ممي وفي استغلالها في جهد مرتفع الدرجة متمر على نحو منتظم ، وهو ما يظهر في تصريحاته المتكررة : " نعم ، انا منظم " . سمة رابعة بارزة تقوم في كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف في مجالات متعددة ومختلفة ، ولنا أن نتصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام خط الانتاج عند الفنان موضع الدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا نجيب محفوظ في حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم ، حتى وان بدا صامتا او غائم النظرة ، وكأنه في انتظار متحفز " للشرارة " (راجع خاصة ما اشار اليه حول ميلاد روايتي " اللص والكلاب " " والكرنك ") .

اما من حيث السمات المتصلة بالطبع الشخصي ، أو قل " الخُلق " الفني بضم الخاء واللام ، فلعل أولها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقا ولكنها تُدرَك لكل ذي عينين : وهي احترام عظيم واثق للذات ، ولكنها تتعين أحيانا في اشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الروائي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازى تماما مع هذا الاحترام للذات ، والاعتزاز بها من ثم ، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيمة الواثقة ، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع . سمة شخصية ثالثة هي اهتمام الفنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي ، فهو يبين لنا صانعا لنفسه بنفسه ، لم يدفعه أحد ، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نحو ، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه . وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الادبي ، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة الى شهرة سريعة ، فضلا عن أن يكون أداة للرزق ، بل العكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني بالنجاح الخارجي ، وقد أشرنا الى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان افضل مناخ للانتاج الفني المركز المستقل الناضج على شروطه ، أي على شروط العمل الفني ذاته . وربما كانت خلاصة الخلاصة ان نجيب محفوظ في سماته سائرها انما هو تجسيد رفيع لسمات المصري في أحسن عصوره : محبةً للعمل وحبا للبناء وتوقا الى الاتقان والاجادة .

وفيما يخص أساليب الانتاج ، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية ، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتبط بشخصه ، وهي

نظريـة تخص هدفيه الابـداع ومغزاه، ولنظريـة الالهام والاشراق، القائلة بأن الفنـان لا ينتج ما ينتج الا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصـدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني ذاته وظـروفه . وهو يعارض الاولى بالميل الى اعتبار الانتاج الفنـي عملية تركيب مـوضوعي ابتـداء من عناصر شتى، وربما اتجه نظـره إلى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكـون، يكون حاصـلا على بنية ذاتيـة تفرض على الفنان اتجاهـا دون آخر واختيـارا دون اختيار ، ويكـون مسيَّرا بمنطق العمل الفني ذاتـه، كما يعارض النظـريـة الثانيـة بـالقول بأن فعل الانتـاج تسبقه مـراحل من الخبرة والتحصيل المقصـود وغير المقصود والاعـداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوجيه، " شيء ما يشع ويلهم " . ومن نافلة القول ان كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة لهذه المواقف بين رفض وميل، وانما هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص . من ناحية أخرى، فان تطور انتاج نجيب محفـوظ يشهد أيضـا بمرونتـه في متـابعة التحـولات الاجتماعية للجماعـة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حـاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغـزى التحولات الجذرية التي شهدها المجتمـع المصري ، ومجتمع المدينة على التحديد، منـذ سنة ١٩١٩ الى وقت تحرير النص .

ويشير النص مـوضع الدراسـة الى عدد من الظـواهر الهامة التـي تصاحـب نشـاط الفنان إذا نظرنا اليـه من منظور زمني عريض، والتي يمكن ان نسميها بظواهـر " حالات الانتاج " . منها حب الفنان لعمله الى حد اعتباره آهم ما في حياته ، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هـو ، ومنها ظـاهرة التنظيم الـدقيق للنشاط زمنـا وظروفـا . ونشير في هذا الاطـار الى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيـل ووقت التفكير المركـز والتخطيط ووقت الانتـاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المشوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرئي حول الذات الفنية (ان أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هـو رجل يمشي في الاسواق) ، وهو مايشير الى ممارسة ارادة قويـة بالغـة الحسم ، كما بـدا لنا ان نجيب محفـوظ انتبه الى استغـلال انطلاقـة الابداع الى نهايتها وعـدم " كسر موجتها " (ان امكن استخـدام هذا التعبير) بـالوقوف بـازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص ، بينما لم يصل هذا المنتج بعد الى غايـة اكتماله ، حيث لاحظنا انه لم يكن يقرأ مـا يكتب الا بعد الفـراغ من الكتابـة الكاملـة (" انني آقرآ العمل بعـد آن اعيد كتـابته، بعـد التبييض، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته " ، ص ١٠٥). ولكن ربما كـانت آطرف ظواهر حالات الانتاج هـذه فترات التوقف عن الانتـاج لمدة طويلـة نسبيا، حيث تكـررت عنده ثـلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص) ، وقد حاولنا الاحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ الى هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا .

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينا وبمعنى ناتج الفعل حينا آخر)، فإن قارىء النص يخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعي آن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه

ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل في ماض من نوع ما، وأن له بالضرورة جذورا قد لا تكون مرئية كلها، ومن هنا، فان الذكريات، أي مايبقى في الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، انما هي في نفس الوقت حصيلة معرفية وادراكية ومعمل اختيار ومخزون استراتيجي (ان امكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام)، وهي تشكل في النهاية الجذور الحية للاعمال الفنية الممكنة. ولكن الانتاج الفني ليس اجترارا لصور موجودة، انما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفني، وكذلك منطق العمل الفني ذاته. وقد أشرنا الى ندرة اشارات نجيب محفوظ الى مفهوم " الخيال " (قارن: " الحرافيش.. فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لايحتاج الى جهد كبير مثل الذي احتاجته الثلاثية "، ص ١٠٥) ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بازاء العمل الفني، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعيا، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفني عن كاتبه الى حد اعتباره أهم في دلالته، أو أنه على الاقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: " أسأل نجيب محفوظ: " احيانا احد تناقضا بين بعض مانقوله في احاديثك وبين ما اقرؤه في انتاجك الفني أجابني باختصار: صدق اذن العمل الفني " (ص ٩).

[مناقشات]

إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عبدالله أبوهيف

تواجه باحث المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشير إلى أهمها.

١ـ ندرة الأبحاث والدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة، فاذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»[(١)]، ودراسة كوثر البحيرى «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة» [(٢)] فان عددا لايستهان به من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم، ونشأة القصة العربية الحديثة وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الخصوص هو المنتشر على أقلام النقاد والباحثين، على اعتقادنا ان مثل هذه الأبحاث والدراسات حول المؤثرات الأجنبية في مسار أدب معين تحتاج إلى مراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها المختصين بالأدب المقارن والآداب الكلاسيكية واللغوية وغير ذلك.

٢ـ معاناة فن القصة كجنس أدبي تتفرع عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قديما وحديثا، وما استتبع ذلك من فهم سائد في التثقيف المدرسي والتعليمي العالي حول الحصيلة غير المجدية من التراث القصصى العربي القديم، كما تضمنها الأدب الشعبي كألف ليلة وليلة، أو الفنون اللغوية المغالية في محسناتها البديعية وتزويقها اللفظي كالمقامات. والنتيجة عندهم، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصى، فإن المجدى هو الأخذ عن الغرب. أما كيف كان الأخذ عن الغرب؟ فلا نجد بحوثا ودراسات تبل الريق. لقد انصرف عدد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها الموغل في القدم وبينوا ذلك الغنى للقصص المقصص الباقي من العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر[(٣)].

٣ـ من الملحوظ، ان ثمة استسلاما لهذا الفهم المدرسى السائد حول القصة العربية الحديثة وراهنها في أن المؤثرات الأجنبية هي الأقوى في نشوئها وتطورها واتجاهاتها. ولعل حليم بركات، وهو الروائي ورجل الاجتماع، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر»، إذ قال باختصار شديد:

«ولم تثقل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والرسم وغيرها من الفنون بالتراث القديم كما أثقل الشعر، فلم تصنف بالحدة ذاتها بين قديم وحديث.. ويعود ذلك لأن هذه الفنون لم تكن تعتبر جزءا أساسيا من التراث الثقافي النخبوى رغم انها كانت موجودة ومنتشرة، فجاءت البدايات الاولى في عصر النهضة تقليدا، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنون الغربية. رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والهمذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح)، اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فناً جديداً، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليدا فجا»[٤]. ويتساءل المرء، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأى مجانبا للحقيقة التاريخية، ان عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر. وقد ساعد على تكريس هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام، ولاشك أن مجرد التفكير الأدبي بهذه المسألة يعني خرقا لهذا الفكر ومجابهة، وكان أشار الناقد محسن جاسم الموسوي الى حدّى هذه المجابهة، عندما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة «كانوا يمتلكون وعيا أحسن بالواقع»، «فعندما يبتدىء الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطا بعيدا لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرص رؤيتنا عليه»[٥]. وقد نتج عن إشكالية مجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الأجنبية أمران هما:

أ ـ قلة الوثائق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشغل الإبداعي وتثقيف القاص، فكانت تجربة القاص العربي الحديث كتيمة غالبا، عصية على التنهيج والتقعيد والتنظير (السياق المعرفي والابداعي المنتظم والملموس في بيانات وشهادات وكتابات أخرى). وثمة كتب قليلة جدا حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلما فعل عبدالحميد جودة السحار وحنا مينه[٦] وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لرصد تجاربهم القصصية وتحليلها واكتشاف علاماتها الدالة. أما تصريحات القصاصين حول تجاربهم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كما حدث مع نجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا وعبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن الربيعي الذين جمعت، أو جمعوا بأنفسهم، أحاديثهم في كتب[١] ومن جانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقادا كما هو الحال مع يحيى حقي ويوسف الشاروني وسهيل ادريس وعبدالرحمن الربيعي ونبيل سليمان[١] وهؤلاء القصاصون النقاد عنوا بنتاج غيرهم قبل ان يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب ـ استئثار الشعر بفن النقد نظريا وتطبيقيا، بحكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية العربية، فغابت العناية عن نقد القصة ونبش موروثاتها وتحديد طوابع نموها وظواهرها. وما تزال حتى اليوم الغلبة في النقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية ثقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن المؤثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة ونتعرَّف بايجاز الى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

١ـ د. حسام الخطيب (في سورية).

٢ـ د. محمد يوسف نجم (في لبنان).

٣ـ د. نعيم اليافي (في بلاد الشام).

٤ـ عبدالعزيز عبدالمجيد، عبدالمحسن طه بدر (في مصر).

٥ـ د. كوثر عبدالسلام البحيري (في مصر)[٩].

وإزاء فقر الوثائق الدالة على وعي القاص لثقافته وتجربته وذاته فإننا سنتعرف إلى المؤثرات من خلال هذه الأبحاث القليلة ريثما يسعف الوقت بفريق من الباحثين يتقصى مثل هذه الوثائق في الصحف والدوريات وبطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الخطيب الأكثر نموذجية في تقصي سبل المؤثرات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الخطيب في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا البحث، «وذلك لعدم وجود دراسات رصينة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث بوجه عام. ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى الدوريات ولو أنها ترجع إلى فترة حديثة جدا، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدروسة لأن عادة اثبات تاريخ الطبع على الكتاب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة العثور على الكتب التي ألفت خلال مراحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دقيقة»[١٠] على أن المصدر الأهم لدراسة المؤثرات الأجنبية هو بيانات القصاصين عن تجاربهم القصصية نفسها، والمناخ الثقافي والنقدي الذي تنتج في ظلال القصة، فقد يعترف قاص بتأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية، ثم لايظهر هذا التأثر في إنتاجه، والعكس صحيح.

إن المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عدم الركون إلى التعميم، وإيثار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهورها في القصة نفسها.

واذا نظرنا إلى رافد الترجمة فسنجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك الى أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فمالت الترجمة في المرحلة الاولى الى السهولة والابتذال، على عكس الكتاب المحافظين الذين تزودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، مواثمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لافت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ الى عام ١٩١٦، وهي ترجمات في غالبيتها لكتّاب لاقيمة فكرية أو فنية لهم في سياق الأدب الفرنسي نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجمون الذين حرصوا على الترجمة، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم. رائد القصة الحديثة في لبنان، عن صديقه طانيوس عبده، شيخ المترجمين في هذه الفترة يكشف عن المستوى المستهتر والمتردي لترجمة القصة، والذي لايفيد بعد ذلك:

«ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى ـ وهيهات. . . وهو شر ماتبلى به مستنزلات الالهام. فالمنشىء مع التفاته الى المعنى يضن بالمبنى ان يهون وقد نضده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره ان مانقله عن الفرنسية ليس من الروائع ولم يترجم في معظم مانقل غير القصص العام

المتواني في رحبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء . . على ان العذر الصادق لايجاوز ضؤولة المام طانيوس باللغة الفرنسية . فيقرأ ويستدل مما يثب في عينيه من بيان على مرمى المنشىء ، ولايلبث ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراءى له منه ، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون ان ينعم النظر فيما خطت يمينه فلايمحو كلمة وليس يستطيب المحو ، ولايتعمد البلاغة وجودة العبارة ، وهو مهما على برم وربما على نفاد ، بل يكتب بلغة واهية الاأنها واضحة . فلاتعلو لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو . وحجته ان القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ الى صفايا البيان . وهذه البراءة من الأصل ان تكون تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز الى الملل ، فليست مما يرضى عنه الاخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل ، والا أصيب المتن بالتحريف الناحر ولقي الكاتب والكتاب ممن يترجمها غضاضة يترفعان عنها . فلا يلم ببدائعها من يقرأهما في اللغة العربية ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف» [١١].

وهذا ماجعل ناقدا آخر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هذا النوع برواية التسلية والترفيه ، وهو الغالب عموما على القصص المترجم في المرحلة الاولى . ويعزو هذا الناقد الاسباب الى ضعف ثقافة المترجمين واهمامهم ، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمغامرة على الانتاج المترجم ، وضعف القيمة الفنية للمترجمات ، والتشويه الكامل للقصص المترجم ، وضعف لغة الترجمة ، والخضوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء ، والخوف من الاصطدام بالبيئة . . . الخ [١٢].

أما الترجمة المؤثرة ، فيشير تتبعها الى عناية القاص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة الاولى ، فقد كان القاص العربي الحديث واعيا لوجود القصة الغربية وتطورها ، وواعيا لاشكال تراثه القصصي ، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره ، تحقيقا لغايتين هما ، كما أشرنا ، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة ، وموقف القاص النقدي من القصة الغربية نفسها ، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور مجتمعه ، من جهة اخرى .

لقد حاولت كوثر البحيرى أن تتقصى أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فوجدت مايلي :

ـ ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية . أما من ناحية الجوهر فان التأثير الأكبر كان «لألف ليلة وليلة» ، فخر القصص ، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة ومع ذلك ، فان القصة المصرية في تطورها من الناحية الفنية ليست مقامة ولا قصة من قصص «الف ليلة وليلة» ، ولكنها قصة معاصرة مستقاة رأسا من الأدب الفرنسي [١٣].

الا أن هذا الرأى لايصمد أمام تقصي حجم المؤثرات الأجنبية ، ولاسيما الفرنسية في دراستها ، ففي المرحلة الأولى ، تساءلت البحيري :

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصيين ونقاد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر احياء شكل المقامة؟ ومن بين النقاد نذكر ناصيف اليازجي (اللبناني) الذي كتب «مجمع

البحـرين» وعبدالله فكرى (المصرى) الـذي كتب «الآثار الفكـرية» وهي مقـامات اجتماعيـة هادفة، ومن بين الروائيين، نذكر علي مبارك في رواية «علم الدين» ومحمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليالي سطيح».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية [١٤]. انهم اذا تبنوا فكرة كتـابة قصص بـالمعنى الحديث للكلمة فسوف يحاولـون، بدافع من عقليتهم المحـافظة أو لتأثرهم بالقـديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديما تقليديـا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومشـاهم علي مبارك ومحمد المويلحي وحافظ ابراهيـم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالأدب الفـرنسي، سواء من قريب أو بعيد. وتقول بصريح العبـارة، وهو تأكيد على استمرار التقـاليد الأدبية العـربية: «وقد اقتبسـوا من هذا الأدب ـ تقصد الفرنسي ـ فكرة القصـة في قالبهـا الحديث الا أن طابعهم المحـافظ وحرصهم على التعلق بـالتراث العربي حـال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد» [١٥].

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية، أكدت مـاسبق قوله، ان هذه المجموعة من كتاب القصـة كانـت تعمل بدافع من حـاجـة اجتماعيـة للتثقيف والتسلية، وقـد فضلت أن تكسـو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، واما بدافع من عزة الحفاظ على القديم.

أما رأيها بأن هذا الغـلاف القديم خداع، وأن جوهر هذه القصص يـدين بالكثير للادب الفرنسي [١٦] فلا يصمـد للبحث، لأن طول القصـة أو قصرها ليس خصيصـة للقصة الفـرنسية وحدها، فثمـة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها، ومنهـا التراث العربي كمارأينا، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الاخلاقية.

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الادبية في تطـور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الاجنبية أن مترجمي القصة انفسهـم مثل رفاعـة الطهطاوي (مغـامرات تليماك)، ونجيب الحداد (الفـرسان الثلاثـةلدوماس الابن) ومحمد عثمان جـلال (مترجم برنار دان دي سـان بيير وراسين)، وحافظ ابـراهيم (البؤسـاء) والمنفلوطي (لبعض القصـص الفرنسيـة)، والزيـات (رافائيل)، ان هـؤلاء المترجمين قـد راعوا خـط تطور الـذوق المصري بـالدرجـة الاولى، ولم يعنـوا بـالترجمة الدقيقـة أو الحرفية.

كـان التعلق بالمشجـاة (الميلـودراما) منـاسبا لنمـو الطبقـات الجديدة في المجتمع العـربي، الطبقة الـوسطى والبرجوازيـة، ومناسبـا للفجائع القوميـة التي صارت الغـالبة على الـوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهايـة الحرب العالميـة الاولى، دخلت الترجمة اتجاهات متبـاينة منهـا الدقـة والاختيار السليم، كما لدى طـه حسين ومن تلاه، وهو اتجاه ضعيف حتى نهايـة الحرب العالمية الثـانية. وهنـا يتساءل البـاحث عن مدى صحـة الصـاق المؤثرات الاجنبيـة بتطور القصـة، فقد ظهـر مقلدون ومقتبسون للقصـة الغربية، ولا سيما الاجتماعية الاخـلاقية الاصلاحية والعـاطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبيه هاشم والبستانيون (سليم وسعيد

واليس) ،الا ان تأثيرهم لايذكر في تطور القصة العربية الحديثة اد لا يجد المتبعون ذكرا لنتاجهم الا في المصادر التاريخية ، فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي، وغني عن القول انه لا تطبع أعمالهم الا مرة واحدة حين ظهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ، أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ، فقد رفضوا التأثير المباشر الاجنبي وغالبيتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و أتقنوا اللغة الفرنسية . ولاشك ، ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصة العربية الحديثة لايوافي الحقيقة التاريخيةو الحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الوعي الحاد الى حد التأزم بالعرب ازاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ، وما استتبعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ، وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون يرفضون التبعية ويتمسكون بالتراث ، وعلى الرغم من ظهور بعض المؤثرات الاجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس)ومحمود احمد السيد (العراق) ورئيف خوري (لبنان)، (وهم من اجيال مختلفة) فان تنازع التأصيل قائم . ليس نضج القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتمالها هو التغذي من الآداب الاجنبية بل الاستفادة منها على اساس سيرورة التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يرفض تسمية كتابه (المعذبون في الارض)(١٩٤٩) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رئيف خوري (١٩١٢ـ١٩٦٧) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الاجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الاجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضويين والحداثيين سعوا الى دور المثقف العضوي المنتمي الى أمته ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه، فعاد الى احياء القصص العربي القديم، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريصا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف التراث في أدبه وفي معركة الوجود العربي [١٧] . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين استفادوا من المؤثرات الاجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لآداب لم تكن تعرفها من قبل ، كالأدب السوفييتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للآداب الاجنبية واتجاهاتها ، كالتعرف مباشرة الى حد (التلقف السريع) للأدب الوجودي واللامعقول والعبث والاتجاهات الحداثية الأخرى، كالرواية الجديدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الاجنبية ، فكانت الثقة بالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وازدرائها [١٨].

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قاس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كديستويفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهمينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بدا

كالبهلوان متقافزا فوق اساليب هـؤلاء المعلمين دون ملموسية واضحة في تجربته آنذاك كأن يقول : (ربما لأن في كل من (الاخوة كاراموزف) و (الحرب والسلم) و (يوليسيز) مائتي صفحة يمكن حذفها . وربما بسبب من اسراف همينغواي اذ يرص عشرين صفحة بتفاصيل ودقائق عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئا يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر) .

وعزز هـذا الموقف وعى التراث على انه سبيل للاصـالة ،ووعي الآخر ،(الغـرب) على انه الهيمنة والتبعيـة . انه الموقف النقدي لكتـاب القصة الـذين اتصلوا بالآداب الاجنبيـة مباشرة او قـرأوا نصوصهـا مبـاشرة . ثم شرعوا يخوضـون تجاربهم ، مطـورين تقـاليدهم في مسـارب شتى ، والحاسم في دلك كلـه ليس المؤثـرات الاحنبية او المكـونـات التراثيـة فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية بالدرجة الاولى

لاشك ، ان تطور اي فن مرهـون بعاملين اساسيين هما التقاليد الادبيـة والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات اما الخصائص العرديـة والمؤثرات الاجنبية فهي أدخل في ذيك العاملين ايضا . لأنهما يندرجـان في محطة التطور الحضاري بالاستنـاد الى قواعد التقاليـد الادبية في الوقت نفسه ، فالخصائص الفردية لانبت في فراغ ، والمؤثرات الاجنبية لاتفعل فعلها بمعزل عن التطور الاجتماعي والثقافي ولعلنـا نعاود تمحيص المؤثـرات الاجنبية في سيـاقها التـاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثـة من خلال الحوار المتصل بين عناصر الفن القصصي في مجتمعه أولا وازاء نظريته ثانيا ، وضمن واقعه الفني ثالثا ، وفيما طمح اليه من رؤية فكرية وفنية رابعا ، ثم نستعرض الصور الـدالة على فهم القصـاصين للبناء الفني للقصـة ، ونقدم تفسيرا للتحولات التـي كونت القصة متأثرة بالغرب في مراحل تعيرها الكبرى

١ ـ حوار القصة والمجتمع .

تعد القصة العـربية الحديثةانحازا تحديثيا اكثـر من بقية الاجناس الادبية العـربية الاخري فقد تطورت كثيرا منـذ منتصف القرن التاسع عشر الى يومنا هـذا، واذا كانت المعضلة هي بحث سيرورة التقاليد الادبية في القصة العربيةُ الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء مجرى هذه السيرورة ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه .

لقد فهم تحديث القصـة العربيـة على انه بلوغهـا مبلغ النضج ، ويلخص الباحثـون هذا النضج بأنه جودة التـوصيل ، ومن سماته الاسلوب التصويري والشخصيـات المعقدة والابتكار والبناء المتماسك والموضوعية الفنية . . الخ . . .[١٩] .

على ان نقد القصـة في المراحل التاليـة ، سيرى في هذه السمات خصـائص لاتعني القصة وحدهـا . بل تمس أجناسا أدبيـة أخرى كالمسرح على سبيل المثـال ، حين اكتشفت آليات السرد والوحدات الحكائية وغير ذلك [٢٠]. ان ذلك الفهـم للنضج الفني ـ كما ذكرنـا ـ يستند الى انجار الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثالها كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد الآن بوومو باسان .

بينما لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصةالعربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي الهائل الذي عاشه العرب منذ عصر النهضة في مطلع القرن الماضي، وان التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعي للذات بالدرجة الأولى. وبعيدا عن ملابسات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث [٢١]، فان الأجناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديثة من منعطف وعي الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا [٢٢]، واذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فان غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعايش أجيال مختلفة المشارب والأهواء، وان التحول الاجتماعي والحضاري ولد تحولا أدبيا في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية مافي حياة القوم من احتكاك العمائم والطرابيش [٢٣]، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الاشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني علاقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي [٢٤]، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لابد من مواجهتها ومن أبرز ماتتيح

علاقة القصة بالمجتمع، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

ـ ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن. فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوء الواقع مثل المفاهيم جميعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا تجتلب، والفن لا يخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذى يصوغ فنونه، وقد كان العامل الرئيسى في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصاصين ربطوا فنهم بحاجات مجتمعهم، فحددت حاجات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأبسط الى الأعقد، ومن التقرير والمباشرة الى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القصاصون انتاجهم القصصي بتحولات مجتمعهم الكبرى، منذ الشيخ علي مبارك الى عبدالرحمن ميف، مرورا بأعلام طوروا القصة العربية باتجاه انجازها الحديث المتصل بتقاليده القومية، كالمويلحي والمنفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشايب والعجيلي . . وغيرهم.

لقد اعتنى هؤلاء القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه، كالصحافة والكتاب، والاذاعة المسموعة والمرئية فيما بعد، في مواجهة الأمية والأمية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البداتية للقصة، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية، أو التحقيق القصصي، أو المقال القصصي، ولا شك، أن القاص العربي كان يعرف، وهو يقبل على كتابتها، أنه يمزج فن القصة وفنون الاعلام الصحفي [٢٥]

ـ تراجع التماهي الـذى يـدغم بين صوت القـاص وصـوت الفن ، بين خطاب القـاص الشخصي ، نفس القـاص ومعتقداتـه واهواؤه ومراجـه وتفكيره ، وخطاب الفـن ولا سيما رؤيته الموضوعية ، الفكـرية والفنية كما تمليها خـاجات الفن ، لا حاجات الـدعوة والتبشير والاصلاح الاجتماعي وحـدهـا . ويـرى بعض النقـاد أن تطـور الموقف العـبي للقصـاصين بـاتجاه السرد والحكائيـة وضبط الحوافز هو الـذى انعطف بموقفهم الفكـري ، وكانت مقدرة القـاص العربي الحديث على آن يكون « حكـواتيا » عن التجربـة العربيـة الناهضة سبيلـه الأول الى تخليص فنه القصصي من سيطرة التماهي بوصفها عيبـا فنيا يصاف الى العيوب الأخرى[٢٦] . ومن أبـرز الكتـاب الـذين يظهـر التماهي ولـوازمـه في فـهم القصصي نشير الى طـه حسين وعبـدالسـلام العجيلي ، الأول في تغليب النص السيري بنزوعه الى المثـاقفة ، والثاني في تعليب العنصر السيري بنزوعه الى استخدام الثقافة العلمية من واقع عمله كطبيب .

ـ تـراجع الحضور السلبي للغرب شيئا فشيئـا ازاء تعاظم وعي الهوية لدى القـاص العربي الحديث . بمعنى ان الشغل القصصي منـذ مطلع السبعينـات لم يعـد محكـومـا بهواجس التأثير السلبي للمثاقفـة ، فقد ارتفعت قـامة الابـداع في أرض تجربته ، وصمن تـاريخه ، وتعكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشـاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجناس الأدبية ، فالـذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث .

لقد وعى القـاص العربي الحديث عدوه الغـرب ، كما أشرنا ، وهـذا لا يمنع من اكتشاف أنظمته المعرفيـة والفكرية . وفي ميدان القصة ، اكتشف نظـام القص ـ السرد ـ الحكائيـة تفاعلا مع الحضـور الايجابي لمعنى التراث الغـربي . وجـوهـر المسألـة ، هـو نفي التبعيـة من أجل وعي «مخاطر هـامشية الحيـاة العربية النـاتجة عن تبعيتها لمركـز خارج ذاتها »[٢٧] . وقـد لـوحظت المحاولات الواعيـة للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العـربي ، وجرت ، وتجري ، في عقدي السبعينات والثمانينات ، مثل هـذه المحاولات الواعية في عمليـات تأصيل فن القص كما سنرى في الفصل التالي ، أي أن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلما هي فنية وتقنية .

٢ ـ حوار الواقع والنظرية :

ان تشكل جنس أدبي يعني ـ فيما يعنيه أساسا ـ تبين حدوده شكلا فنيا يتمايز عن أشكال فنية ، ولـو جاورت تخومه أو امتزجت بفضـائه ، فالقصة ليست جنسـا أدبيا صافيا ، لأننـا نجد قصة شعرية ، والدراما هي بالأصل فعل ومعولـه الفني هو تناميه باتجاه حبكة ما ، ونقاد الأدب المترمتون يميـزون الحوارية عن القصة ، أما الشكلانيـون فربما كانوا هم النقـاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز ، ولم يكن هذا الكشـف تطورا مفاجئا ، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلانيين عن السرد والتحفيز [٢٨] ، ولكن الشكلانيين بالذات هم الذين ربطوا بينهما من أجل وضع لنظرية القصـة تحيط بتخومها مع الأجناس الأدبية الأخـرى وتحدد علاقاتها

مع الاشكال السردية الأخرى التي تمتزج بفضائها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في المسرح. وقد تأخر مثل هذا الفهم المتقدم لنظرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينات من القرن العشرين بفضل اسهام الشكلانيين، والامتساج البنيوية والتكوينية واللسانية التي خالطت الشكلانية خلال سنوات السبعينات.

لقد وجه لوم شديد الى تكون الناقد العربي الحديث، ومثله المثقف على وجه العموم، «كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب»، وقد عكس هذا التكون استلاب الناقد على اداة الانتاج الثقافية العليا، الجامعة، حيث يعاد انتاج الاخضاع الثقافي. فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب، والطالب ناقل، ضمن آلية التبعية والنقل التي تسم المرحلة. ان الاخضاع الفكري ينتج التبعية الثقافية، والتبعية الثقافية تنتج الاخضاع الفكري. وهكذا استتباع ثقافي وانتاج المفكر اللاتاريخي، إلا أن هذا اللوم والنقد القاسي أثمر في العقدين الأخيرين بزوغ وعي نظري بالواقع الأدبي في قلب آليات الاخضاع الفكري والتبعية، ولا شك أن اسهام الشكلانيين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنظرية [٢٩].

لقد ظل التفاوت قائما في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يجرى وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وايديولوجية واجتماعية هائلة، ولعلنا نحدد إطاراً لبحث هذا الأمر من خلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع الى مراعاة تطور الفن من جهة، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي الهوية من جهة أخرى. ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث.
- خبرة الكاتب والناقد والقارىء.

لم يعد مجديا الحديث عن الادعاء القائل بأن القصة فن اوربي مستورد يمد جذوره في الثقافة الأوربية، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى [٣٠]. لسببين بسيطين الأول هو غنى التراث العربي بفنون السرد والنثر معا، من علوم الكلام الى العلوم المختلفة الى النثر الفني، والثاني هو حداثة القصة الاوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله، وهذه في جوهرها عملية تغريب، واستمرار للاستلاب الثقافي، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد يبحثون ليس عن الاشكال الأدبية، بل جذورها، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها [٣١].

وفي هذا المجال نشير الى أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج، فالكاتب الرائج ليس مقياسا لتطور الفن، واذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الرائجة ولا سيما في مرحلة النشوء والتخلق، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلاني وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعوم مكرزل وسواهم، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتماعية التي سميت في تطورها

اللاحق « بالرواية الفنية » قياسا الى نضوج الوظيفة وبناء العقدة ورسم الشخصيات وغير ذلك(٣٢).

لقد ارتهنت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال بالجماهير اساسا، وفي مقدمتها الصحافة فترجمت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرائب أو وضعت في اطارات أخرى وبيئات عربية أو مقاربة لها، اقتباسا أو اعدادا أو تصرفا بالترجمة أو اعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية، مرحلة التأسيس لقصة عربية حديثة، تحتفظ قصص وروايات معروف الارناؤوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفؤاد الشايب بقيمة فنية على التطور أكثر من قصص محمد النجار بكثير، لأن الأخير رضي بدور هامشي وآني وزائل هو ارضاء حاجات قرائه.

لقد قام محمد النجار بنقلة لا تخفى على المتتبعين هي تمسكه بالسرد الخبري والصورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمصادفات والقدرية وبعض التحكميات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطابية والولع بوصف السلوك الشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارىء وتسليته (٣٣).

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الاربعينات حتى اليوم نجد أن الكاتب الأكثر رواجا في الخمسينات هو احسان عبدالقدوس، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من مخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بالدرجة الأولى، رضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتماعية واخلاقية يجارى فيها الذوق العام (٣٤).

ان النقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجمة أو المقاربة لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شيوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتا يخوض تجربته الخاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لايقاع عصرها وواثقة من أرضيتها الثقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع الاقطاعي في القرن التاسع عشر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعمال وطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستعمار والاستيطان الاستعماري وسقوط الهيمنة العثمانية حتى عام ١٩١٦، وظروف الاستعمار الجديد وقيام الكيان الصهيوني العنصري على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أي أن أحلام بناء مجتمع عربي حديث تعارضت دائما، بتأثير الاستعمار والاستعمار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيبة القومية بطوابعها القاسية والمريرة التطلع الى تحديث المجتمع العربي، وألقت بثقلها

الباهظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالبا عوامل مدمرة أو ضاغطة على الوجدان القومي وذات الابداع العربي[٣٥].

ونستطيع أن نشير دون مبالغة الى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تتبدى في الغزو الثقافي الامبريالي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع الثقافي اثر اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ومعاهدة السلام بين مصر والكيان الصهيوني عام ١٩٨٠[٣٦].

لقد ارتهن التعبير عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية الكبرى لمشكلات الهوية، بمعنى التعبير الأصيل عن البيئات العربية، والاسهام في تكون الذوق الفني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجماهير، والانفتاح العقلاني على القصة الغربية الذي ينفع في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتماء القومي والعصرنة.

ولعلنا نتلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث:

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نجد الملامح نفسها كما هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقاربة للترجمة، وفي الاعتماد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتاب القصصي أو السيرة الأدبية، وما هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بما تمليه حاجات وسائل الاتصال، ولا سيما الصحافة حتى وقت قريب.

ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يختلف كثيرا عنه في الأقطار العربية الأخرى[٣٧].

وثمة حقيقة يعترف بها المثقفون العرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالتها « الرواية العربية تقاليد واحدة »: هل الرواية العربية موجودة؟

وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كان بطيئا بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلا ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الآن الى مرحلة الاستقرار والثبات والتماثل العربي.

وتستند هذه المستشرقة في تقديراتها الى دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، والى ثقتها في نقاد هذه الرواية المصريين الذين اعتمدت على حصافتهم في تثمين روايات كثيرة تعد، برأيهم، جزءا اساسيا من تطور هذا النوع في بلادهم، بينما تعاني هذه الروايات، برأيها، من النقص الفني وفقدان ألفة الشكل الجديد. هذا ما جاء في كتابها «الرواية المصرية الحديثة» ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الى مراعاة عنصر التراث وتطويع اللغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب، في تطوير هذا النوع[٣٨].

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية العربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والارث الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك[٣٩]. وثمة اتفاق يسود دارسي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوهر التقرير الذي عناه محمود علي مكي عن حركة الأدب العربي ازاء الأدب في اقليم أو قطر عندما قال:

«واذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيرا عن أوضاعه الخاصة، فان ذلك ظل دائما في اطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب الاقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بعير ان يعني ذلك تحولا الى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الامم الاوربية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد»[٤٠].

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قائما لدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدبي، فقد تطورت القصة العربية، وارتادت عوالم مجهولة في اطارات حية للموضوعات الاجتماعية والانسانية، والوجود العربي برمته، ولكن النقد، كفعالية تابعة للابداع الأدبي، لم يبلغ في أفضل تجلياته التأو الذي وصلت اليه القصة العربية الحديثة، ومازال الحوار بين الكاتب والقارىء متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم النقدية كالمنفلوطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وفؤاد الشايب وعبدالسلام العجيلي ويحيى حقي في المراحل الأولى، وكنجيب محفوط وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي ومبارك ربيع وعبدالرحمن منيف في راهن القصة العربية.

ان المقارنـة بين مواقف محمود تيمـور وعبدالحميد جـودة السحار ويحيى حقي ازاء الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مـواقف عبـدالسلام العجيلي وعبـدالـرحمن منيف واميل حبيبي على سبيل المثال، فالاوائل، تيمـور والسحار وحقي، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبيـة الا متكونة في التحديث القصصي وضمانـة الجمهور، وعلى تفاوت في نظرتهم للتراث القصصي، أمـا الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي، فيرون أن التقـاليــد الأدبيـة هي التي تضمن التحــديث والجمهـور معا.

وربما كانت الاشـارة الى غموض البديل القصصي والتقلقل أو التردد أو الحيرة أمـام الهوية كفيلين بايضـاح قضية هامـة في تطور القصة العـربية الحديثة هي أن الكـاتب لا يستند الى فهم لحدود القصة جنسا أدبيا. كانت شهوة التحديث تتحكم به، وكان طلب الايصال الى الجمهور والتأثير فيـه تستحوذ عليـه، بينما أدرك القصاصـون في المرحلـة الأخيرة أن التحديث والجمهـور يكونـان في تثمير نظرية القصة لحاجـات الوعي الجماهيري بوصفهـا حقلا معرفيا ينمـو ويتطور دلاليا وشكليا وفنيا ضمن شروطه الاجتماعية والثقافية[٤١].

كان حساب الجمهـور غالبا، ولكنه مضمـر ككتلة تصنعها الصحافـة ووسائل الاتصال الاخرى.على أن القصـة وسيلة اقناع وتأثير للـرأي العام. ثم قضى القـاص العربي زمنا طـويلا حتى رهن نجاح مهمة الايصال بضبط التجربة القصصية[٤٢].

على أن تطور النقـد، على الرغم مـن محدودية تأثيره، قـد ساهم في تطـور القصة العـربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الاولى عن أن نـاقد القصة لم يظهر إلا متأخرا، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجـه العموم في الحياة الثقافيـة العربية، ولا سيما الصحافـة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي.

لقـد عـانـت فكـرة القصـة مـن الـلامبـالاة والاهمال في المراحل الاولى، ومن الالتبـاس والغموض في المراحل التـالية، ليسود فهم غـربي جاهز للقصـة حتى وقت قريب صاغـه رشاد رشدي في كتـابه «فن القصـة القصيرة»، ثم دارت في فلكه عشرات الكتب والكتـب المدرسية. وتبدو المقارنة مفيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقريبا، وأخص بذلك «الآداب» (بيروت)، وكانت المجلـة الأدبية العربيـة الأولى خلال أكثر من عقـدين من الزمن، التي أصدرت عـددا خاصا بالقصـة عام ١٩٥٤، وحوى قصصا عـربية ومترجمة ومقالة مـؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شمال افريقيا، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنللي كورمو بعنوان «فيزيـولوجية القصة»، آما العـدد الآخر الذي اخترناه للمقارنـة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤.

وقد ضم العـدد قصة لكاتب من الامـارات هو محمد حسن الحربي ودراسات لنقـاد عرب حول تجربـة القصة القصيرة في الامـارات العربيـة وهم: يوسـف الشاروني (مصر) ومحمـد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونبيل سليمان (سورية) ونجيـب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وفـاضل ثامر (العـراق) وغيرهم. واذا تأملنا الموضوعـات التي عالجوها فنجـد التطور

الهائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال ثلاثة عقود من الزمن من مطلع الخمسينات الى أواخر الثمانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نفسها[٤٣].

وتكون المقارنة أصدق وأكثر تمثيلا للواقع في مجلة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية العربية الأولى في الثمانينات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، اتجاهاتها وقضاياها» بعدد خاص آخر، والمتأمل للعددين، وهما يعكسان آخر تطورات التفكير النقدي العربي بالقصة، يجد أن الشغل بلعة القص في التراث العربي هو الاهتمام الأول طموحا الى التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوجة للقصة العربية، «فيرتد جانب منها الى تأثر بنوع أدبي محدد، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يرتد جانبها الآخر الى عناصر تراثية، ترفدها وتحدد خصوصيتها»[٤٤]

لقد تطور نقد القصة القصيرة العربية كثيرا في العقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد القصة بطيء جدا حتى مطلع السبعينات. ونشير في هذا الحيز الضيق الى بعض مظاهر حصيلة هذا النقد، ولا سيما جانبها السلبي، متوقفين عند مظهرين اولها تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وثانيهما تقلقل المصطلح القصصي على أقلام النقاد العرب الى يومنا هذا.

لا شك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا الى وقت قريب، ولعل الاشارة الى بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها ممارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرا على النقد الصحفي والانطباعي والذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالاضافة الى مظاهر سائدة أخرى تتلخص في غلبة المهمة التعليمية على النقد استتباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في الممارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاخلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بيئة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية بها.

وهذا هو الحال في سورية. ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتدادا للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتدادجذور فن القصة عميقا في التراث العربي، وحول صلة المقامة بذلك، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية، ومنها جنس القصة على استحياء، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المعركة النقدية، كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الادبي الحديث. ونذكر من هذه الكتب: «فن القصة المقامة» لجميل سلطان (١٩٤٣) و«محمود تيمور رائد القصة العربية» لنزيه الحكيم (١٩٤٤) و«القصة والقصصي» للشيخ راغب العثماني (١٩٤٩ على وجه التقريب). ثم تلتها جهود في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيما بعد[٤٥].

وبالنسبة الى تقلقل المصطلح، فمازال مصطلح القصة مضطربا لايحدد الجنس أو الشكل أو عناصر القص. ويلاحظ الناقد عبدالرحيم محمد عبدالرحيم «أن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لاتتميز بالدقة والتوحد والتسيوع، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد وذاتيتها على نحو أدى الى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها» ثم يعزو أسباب هذا التقلقل الى أن الباحث في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غريبة الأصل، وأنها ترتبط بحركة الفكر الاوربي، وتسير بسبب تطوره العام، فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجت من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي، وجد أن ثلاثين مصطلحاً تحمل مضامين عربية الأصل، مثل «النادرة» و «القصص» و «السيرة» و «المقامة» «الشكل والمضمون» و«الحديث»و«المفارقة»و«الطرفة»و «السمر» و «المغازي» و «الحوار» . . وغيرها، وثمة سبب آخر هو تعدد البيئات الثقافية العربية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية.

أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي، فقد ارتهنت منذ بداية النهضة الأدبية بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي.

يضاف الى ذلك كله حسب رأي الناقد عبدالرحيم، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقترضة من ميادين اخرى، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامة. [٤٦]

أما العوامل الايجابية النقدية التي ساهمت في تطور القصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينات والثمانينات مع اكتشاف قوانين القص والسرد، بتأثير النقد الشكلاني والمناهج الحديثة المتلونة به، واكتشاف السرد العربي، واكتشاف الهوية من خلال القصة، أي التقدم باتجاه محاولة فهم ذاتي لفكرة القصة.

ولاشك، ان اعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب، هي أساس هذه المحاولة.

٣- حوار الرؤية الفكرية والفنية:

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب، ونلحظ في حصيلة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي:

- غلبة القصة المترجمة أو المقتبسة أو المعدة، وانتشار القصة التي تلبي حاجات الاعلان ولاسيما الصحافة في الوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكل القصة العربية الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الاعلامي ان صح التعبير.

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكل القصة العربية الحديثة بشهوة التطلع الى «العالمية» على أنها تحضر وتحديث، فصار الشوق الى الغرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها. وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين، (مانزال نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية

على وحماالتقريب)، شديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهو يطوح بتجاربه الإبداعية توفيقا بين وجوده القومي ووجود حضارى يطمح الى أن يكونه في خضم المؤثرات الأجنبية مما دعا القصاصين الى المرارة التي لاتعرف الحدود والشك الذي لايعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم [٤٧] الفكرية والسياسية من الغرب، فنشأت في حضن هذه التجارب الاتجاهات الواقعية (التي تعني فيما تعنيه النضج الفني ووضوح الرؤية) فوق ركام القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمغامرات (العجائب والمصادفات واتفاق مقادير الحياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الاوائل هي وجود المثقف في مجتمعه وعصره تماما، فاكتشاف التقدم الاوربي قد حصل قبل عقود من الزمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضر والاستقلال الذاتي ولاسيما الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتهروا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم العاطفية مثل المنفلوطي أيضا الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب الا مؤخرا [٤٨]، على ان سنوات مابعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته ازاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجا، ظهر على استحياء حينا (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى تقبله على أنه لاغنى عنه للتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بداءة تشكل الاتجاهات الفنية اعتمادا على الثقافات الوافدة، الفرنسية أو الانجلو سكسونية، التي تصارعت بقوة في الخمسينات مع الفكر الماركسي، ولاسيما تطبيقاته الستالينية، ثم مالبث أن نقم عليه ناقمون بحرقة وكأنه اثم، ويجد المتبعون أصواتا رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحزبة قومية صريحة مما مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند الى :

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أمجد الطرابلسي «نقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجرى» التي قدمت الى السوربون لنيل شهادة دكتوراه الدولة عام ١٩٤٥ بداءة الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دورا نقديا بارزا من خلال اشراف مؤلفها، منهجا وتطبيقا، على اطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب ممن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيما بعد، في الثمانينات للمصطلحات الشعرية أو الأدبية أو السرد، الانتشار ترجمة وتعريبا [٤٩].

واذا كان الطرابلسي، قد كتب اطروحته بالفرنسية والرجل أنسب الى التفكير التراثي منه الى المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء اطروحته بلغته الفرنسية الى اليوم، فان دوره الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ماكتبه عبدالقادر القط [٥٠] في اطروحته التي ترجمت مؤخرا لايفارق مسعى الطرابلسي، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية [٥١]، والتأليف الغربي في النظرية

الأدبية فيما بعد، اذ طهر لأول مرة دراسات في نظرية القصة في الثمانينات(٥٢)، أما المقالات عن مثل هذه النظرية فشهدت السبعينات ميلادها(٥٣).

٢) بروز التفكير الأدبي بالقصة، وبوادر التنظير المعرفي والابداعي بالشغل القصصي العربي، منذ مطلع السبعينات، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي، ولعل كتابات نبيلة ابراهيم (٥٤)مسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذى صنعه فلاديمير بروب كان الأسبق بالنسبة للشكلانيين الروس، الذين أعاد تودروف طبع أعمالهم في باريس في منتصف الستينات ليترجم قسم كبير منها الى العربية في آواخر السبعينات (٥٥)، وتكر المسبحة ليستفاد من انجازات تودروف وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثمانينات مدى التأثير الكبير لهؤلاء الشكلانيين ومن سار في فلكهم على التفكير العربي بالقصة. ولاسيما جهود التأصيل والالتفات كليا أو جزئيا لوعى التراث القصصي في فهم جديد(٥٦). وفي هذا الاطار نتوقف عند جهود نقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقاد العرب حيث اتجه التوثيق والتوصيف وإعمال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حول القصة (٥٧).

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنبية استنادا لوعي القاص العربي منذ بداءة اقباله على الكتابة القصصية كما لاحظنا في الفصل السابق، فقد ظل الصراع مستمرا حتى اليوم، ولكن العقدين الأخيرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنبية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القصة الغربية، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعمار والغزو والعدوان)، فتزايد نقد المركزية الأوربية، وأدت هذه التطورات بالمقابل الى اشتداد عود آداب العالم الثالث، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وافريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وسونيكا ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأوربية.

لقد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكلا أدبيا مفتوحا على مجتمعها وعلى المستقبل، لاترتهن بشكل مسبق، ولا بفهم واحد لسيرورتها في الآداب القومية.

أما في راهن القصة العربية الحديثة، فتظهر الاختيارات التالية:

- الميل الغربي على الرغم من وعي التراث والسرد العربي وامكاناته كما هو الحال مع جبرا ابراهيم جبرا ووليد اخلاصي على سبيل المثال (٥٨).

- الميل التراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كما هو الحال مع عبدالسلام العجيلي وعز الدين المدني واميل حبيبي عل سبيل المثال(٥٩)

- وبين هذين الميلين، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التى لاتعنى بهذه المشكلة كثيرا، فتكتب القصة على أن تراث القاص العربي هو تراث الانسانية كلها، مستوعبا تراثه ومستمدا من امكاناته الهائلة المقدرة على ابداع حداثة القصة كما هو الحال مع ادوار الخراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبدالرحمن منيف (٦٠).

٤ـ تفسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:

تشير تجربة أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ الى المسار الذى قطعته القصة من التأثر بالقصة الأجنبية، الى الصراع مع الأشكال التقليدية، الى مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المردات الشعبية والامثولات الدينية والفلسفية، بالاضافة الى تراث القصة العالمي.

لقد قدمت أعماله رصدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه، مما جعل ناقدا يعد الرواج الكبير لأعماله قيمة تستند الى القيم الفكرية والفنية، اذ تباع أعماله أكثر من أى كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالاضافة الى انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجماهير لتكون أعماله أداة توصيل ونقد ووعي[٦١].

ويلمس المرء تعرجات هذا المسار في أمرين:

١ـ تحرج موقفه من المؤثر الأجنبي من الاستسلام له الى نقده الى تمثله عنصرا من تجربته الثرة[٦٢].

٢ـ تجاوز الموروث التراثي السردي والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية، الى ابداع لغته القصصية في العقدين الأخيرين. وهذا واضح في صياغته لسرد عربي حديث منذ «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) الى (ملحمة الحرافيش) (١٩٧٧) الى (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) الى (ليالي ألف ليلة وليلة) (١٩٨٢). وبستطيع أن نعزو هذه التحولات في انتظام تجربة القصة العربية الحديثة الى الظواهر التالية:

١ـ غربة الشكّل الغربي للقصة، فقد كان القصاصون العرب الاوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوربي، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب، ثم برزت ارادة الاستقلال الفكرى والثقافي التي تصارعت الى مدى طويل لما يتبه بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وازيائه، [٦٣]على أنه نادرا ما نجا قاص من هذه المودات والأزياء في الخمسينات والستينات على وجه الخصوص، نحو تقليد عمل غربي كما هو الحال مع روايات كولن ويلسون، والأدب الوجودى، وأدب العبث (اللامعقول)، ولاسيما رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، ولاننسى بأى حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكنر «الصخب والعنف» أو «رباعية الاسكندرية» لداريل.

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربي الحديث أمام الشكل والسرد، الا أن الحيرة والتردد لم يستمرا طويلا، حيث اكتشاف لغة السرد العربي ووعيها في الابداع القصصي والنقد بما فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والاسلامية[٦٤].

٥ـ الصراع الفكري والايديولوجي:

عنى القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكري و الآيديولوجي الذى أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدبية ونقدية ماتزال قائمة.

ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت

القصة أشكالا صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت اتجاهات القصة بمهمات تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانغماس بالترفيه والتسلية وقصص العجائب والدموع في الروايات العاطفية والرومانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الاتجاهات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، الالحاح على توظيف القصة الذى أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة الذاتية والروايات الاجتماعية. ولم ينج من الحاح الوظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومثالهم البارز المنفلوطي الذي أضحت معه المنفلوطية ظاهرة أدبية اجتماعية، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزانهم ومجمع آلامهم النبيلة والوضيعة، ومن روادها البارزين، فيما بعد، جبران خليل جبران ومحمد عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الوجدانية الباكية الحزينة «النظرات» أو قصصه التي عربها عن الفرنسية على طريقته وبأسلوبه (٦٥). ومن جهة أخرى، كان الالحاح على الوظيفة بتأثير مشاكلة الرواية التاريخية الانجليزية والرواية الطبيعية الفرنسية والقصص الرومانسي الألماني والقصص الروسي الكثير. فقد شغل أبرز كتاب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعلامي لجمهورهم، والاحاطة بتطلعات الفئات والجماعات البشرية التي يعالجون أوضاعها في مجتمع متغير.

ثم مالبث آن اتخذ الصراع الفكري و الأيديولوجي مسارب أخرى في المرحلة الثانية مع بزوغ الاتجاهات الفكرية وتبلورها فيما بين الحربين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحيين والاقطاعيين البرجوازيين والاستقلاليين والديمقراطيين الثوريين (٦٦)، فكانت المكونات الجنينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت فى الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والأصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزاوجة كما هو الحال في الاتجاه القومي ــ الوجودي، أو الماركسي ــ الفرويدى. . . الخ. . .

لقد تأجج الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات التبشير و التحزب والالتزام وحرية الأدب والأديب الذي دار حول الواقعية مدرسة في الأدب والنقد، اذ التبست الواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والايديولوجي بين ممثلي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من قضاياها تأثير البيرويسترويكا (٦٧). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات ثقافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعاة الهوية الانصياع للمؤثرات الأجنبية استلابا آخر يعوق طاقات الأدباء العرب ويحرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل العقل العربي عن العطاء والابداع العلميين والأدبيين، بينما تشبث دعاة التثوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهبا والتي فهمت على أنها استمرار للجدانوفية والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. ويعطى كتابا « في الثقافة المصرية» في الخمسينات، و «الأدب والايديولوجية في

سورية» في السعينات، صورة للصراع الفكري والايديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مظاهر صراع الهوية في القصة العربية الحديثة. ولانعتقد بحال من الأحوال أن الصراع هدأ أو خمد على الرغم من انصياع ممتليه للتطورات الحاصلة حتى في الثقافة الغربية والاشتراكية، فإن كتابا من نوع «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»(٦٨)، وهو سجال وحوار بين المثقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالدرجة الأولى ليوائم بين تخوم لممارسة السياسية وآفاق الممارسة الأدبية.

ان مواقف حسين مروة وجلال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أبرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، مختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقترابهم، بين آراء حسين مروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ومقالته الأخيرة حول الواقعية المسماة (بحث عن واقعية الواقعية)، اذ اعترف مروة باهمية البحث المستمر في الواقعية معتقدا ان الخصومة حول أمر الواقعية لم تجد نفعا» ثم لاتكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفي المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه شعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصرا في دائرته المقفلة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا اليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كله الى دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم (٦٩).

بينما جاوز العالم أدواته القديمة مستعينا بمناهج حداثية غربية كالبنيوبة التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتابه الأخير «ثلاثية الرفض والهزيمة (٧٠)» أما جلال فاروق الشريف، فلم يغادر مواقعه القديمة معتمدا على الشعارات والكلمات الكبيرة والفهم الجاهز للعملية الأدبية والابداعية، بل انه أعاد عنوان جدانوفيا لكتابه الأخير «ان الأدب كان مسؤولا» (٧١).

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في الستينات دعا كبار القصاصين الى مجاراتها، فكتب الحكيم أعمالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب، بأثواب محلية، كما في مسرواياته ((كبنك القلق)). والحوارات السردية الكثيرة، وعمد نجيب محفوظ الى تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كما في رواياته الذهنية والاجتماعية في الستينات. وفي خضم الصراع الفكري والايدلوجي تمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخذ منها، أو الانفتاح عليها باعتدال، في مدار الهوية، اذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط الذي ينفي وعي الذات أو يسربله في أوهام عصرية وحضارية زائفة، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا، ليبرزوا اعتماد القاص العربي الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحو جلي وواضح في العقدين الأخيرين.

هوامش واحالات :

١) ظهرت هـذه الدراسة لاول مرة ضمن منشـورات البحوث والدراسات العـالمية بالقاهـرة ١٩٧٣، أما طبعتها الثانية والثالثة (المصورة عن الثانية) فهي الأكثر شيوعا.

انظر.

الخطيب، د. حسام: سبل المؤثرات الاجنبيـة واشكالها في القصـة السوريـة ـ دراسـة تطبيقية في الأدب المقارن ـ مشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤.

٢) السحيري، د. كوثر عبدالسلام: أثر الادب الفـرسي على القصة القصيرة ـ سلسلة دراسـات أدبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٥.

ونلاحظ أن دراسة السحيري تأويلية تقديرية بمعنى انها لاتدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل فعـل الخطيب على سبيل المثال. أمـا مقارنة الترجمات لبعض القصـص الفرسي فتنمع في تقصي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باب المؤثرات على التفكير الادبي بالقصة أو ممارستها الا من باب ضيق.

٣) انظر أبحاث على عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود دهني وسواهم.

واذا أردنا أن نشمل الملاحم والاساطير والقصص العربية في غير الجزيـرة العربية قبل الاسلام فيمكننا أن نشير إلى ملحمة حلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شمالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقـاص العربي. انظر على سبيل المثال: بعض أعمال لوكيوس أبـوليوس ـ تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور علي فهمي خشيم) ـ المنشأة العامة للنشر ـ طرابلس ـ ليبيا ١٩٨٤.

٤) بركات، د حليم: المجتمع العربي المعاصر ـ بحث استطـلاعي احتماعي ـ منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ١٩٨٤ ص٣٦٢.

٥) النشأة والتحول ـ ص١٠٨ ـ ١٠٩.

٦) انظر:

ـ السحـار، عبدالحميـد جودة: القصـة من خلال تجاربي الذاتيـة ـ مكتبـة مصر ـ دار مصر للطبـاعة ـ القاهرة (د. ت). والكتاب بالاصل محاصرات القاها السحار على معهد الدراسات العربية بالقاهرة.

ـ مينه، حنا: هواجس في التجربة الروائية ـ مشورات دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٢.

ـ مينه، حنا: كيف حصلت القلم ـ منشورات دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٦.

٧) انظر:

ـ محفوظ، نجيب: أتحدث اليكم ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٧ (اعداد وتقديم صبري حافظ).

ـ جبرا ـ ابراهيم حبرا: الحرية والطوفان (١٩٦٠)

الرحلة الثامنة (١٩٦٧)

النار والجوهر (١٩٧٥)

ينابيع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طبعة والسنة المذكورة هي تاريخ أول طبعة.

العجيلي، د. عبدالسلام: أشياء شخصية ـ دار صحافيا ـ بيروت ١٩٦٨.

ـ العجيلي، د. عبدالسلام: السيف والتابوت ـ مشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٤.

ـ الربيعي، عبدالرحمن: مدخل لتجربة عبـدالرحمن مجيد الربيعي القصصية في ٣٨ حوارا ـ دار القضايا ـ بيروت ١٩٨٤.

٨) انظر:
- حقي، يحيى. فجر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الكتابات النقدية ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥.
- الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة - الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٧.
- ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية - دار الآداب - ط٢ - ١٩٨١.
- الربيعي، عبدالرحمن: الشاطيء البعيد - وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٧٩.
- سليمان، نبيل: الراوية السورية - منشورات - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ وحتى عندما تناول حقي أو الشاروني أو الربيعي أو سليمان تجربتهم في مقالات، فان تناولهم كان وصفيا، ولتجربة واحدة غالبا، بالدرجة الاولى، انظر:
- الشاروني، يوسف: ملاحظات على مجموعتي ((العشاق الخمسة)) و((رسالة الى امرأة)) في كتاب ((الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة - القاهرة - ١٩٧١ ص٢٠٦-٢٢٠.
- الربيعي، عبدالرحمن: شهادة حول تجربتي في كتابه السيف والسفينة في كتاب: دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - ص ص٢٤٩-٣٦٩
- سليمان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ - في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ١٢٩ - ١٣٠ - كانون الثاني - شباط ١٩٨٢ ص ص٢٥٢-٢٦٦.
٩) لاشك، ان دراسة محمد يوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال، وبعض الباحثين الذين تلوه كانوا عالة عليه.
١٠) سبل المؤثرات الاجنبية - ص٩.
١١) القصة في الادب العربي الحديث ص ص٣٢-٣٣.
١٢) انظر:
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ص١٢٧-١٥٢.
- التصور الفني لشكل القصة - ص ص٢٤-٢٦.
- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام - ص٧٠.
وانظر أيضا:
- علي زاده، الميرا: تشيخوف في الادب العربي - في مجلة الموقف الادبي (دمشق) العدد ٢٢٢-٢٢٣ - تشرين اول وتشرين ثاني ١٩٨٩ ص٣٢ - ٦٨.
١٣) أثر الادب الفرنسي على القصة - ص٨١.
١٤) نفسه - ص٧٩.
١٥) نفسه - ص٩٤.
١٦) نفسه - ص ص١١٨-١١٩.
وتشير الميرا علي زاده في مقالتها المشار اليها سابقا «تشيخوف في الادب العربي» عن تأثير واضح لتشيخوف على قصاص المرحلة نفسها الى حد المطابقة في بعض القصص، ولكنها تذكر في الوقت نفسه:
ان أولئك القصاصين قد كيفوا الموضوعات لأشكال تلبي الذوق الفني والاجتماعي السائد آنذاك.
١٧) انظر:
- ادريس، سماح: رئيف خوري وتراث العرب - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦.

ـ دكـروب، محمد: شخصيات وأدوار في الثقـافة العـربية الحديثة ــ مؤسسة الابحـاث العربيـة ـ بيروت ١٩٨٧ ـ ص ص١٣١ـ١٤٦ (فصل بعنوان " رئيف حوري المنور الموسوعي).

١٨) انظر تصريحات هاني الراهـب وغادة السمان على سبيل المثال وهما الموصوفان باتباع نهج الحداثة، في ـ سل المؤثرات الاجنبية ص ص٦٧ـ٦٩.

وثمة تصريحات جديدة تفوق ذلك في كتبها التي جمعت فيها بعض المقابلات معها.

ـ السمان، غادة. ـ تسكع داخل جرح

ـ البحر يحاكم سمكة.

ـ القبيلة تستجوب القتيلة.

وقد ظهرت هـذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السمان ـ بيروت في عـدة طبعات (سلسلة الاعمال غير الكاملة).

وانظر أيضا:

ـ الراهـب، هـاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتـابة القصصية ـ في مجلة «الكـرمل» (نيقوسيا) العدد٨ (١٩٨٣) ص ص٢٦٠ـ٢٦٤.

لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمـة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفنية في أن القصة الواقعية الجديدة انما هو انعكاس لفقدان الشخصية المجتمعيـة للهزيمتين)). ـ يقصد هزيمة٤٨ وهزيمة ٦٧ ـ والقصة برأيه انها تستمد شكلها وبيتها من شكل المجتمع وبيته.

ومن هذا الـواقع تبحث نظرية القصـة. وبهذا المعنى يجد الراهـب أن ثمـة تطورا كبيرا بين القصة العـربية حتى منتصف القرن العشرين والقصة العربيـة فيما تلاها اذ استبدلت قيم بقيم ورؤيا برؤيـا وبية اجتماعية ببنية اخرى، ثم وصل الى ما يمكن تسميتـه بالواقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصـادمي بين الواقع والفن حيث ما سماه القصة الانفجارية والقصة المركبة على سبيل المثال.

الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ١٩٨٩ ـ ص ص١٠١ ـ ١٨٣.

١٩) ان ابرز دارسي السرد العربي هم من النقـاد العرب الذين فهموا تراثهم جزءا من تـراث الانسانية وان المناهج النقدية في حصيلة تطور العلوم الانسانية من جهة ووعي الهوية من جهة أخرى.

انظر:

ـ أبـوهيف، عبدالله: وجـوه عربية في النقـد الادبي ـ عبدالفتـاح كيليطو في جريـدة «الثورة» (دمشق) ـ العدد٨٠٣٠ـ٨٠٣٦ تاريخ ١٣/٨/١٩٨٩ و٢٠/٨/١٩٨٩.

٢٠) ما يزال النقـاش محتدما حول النهضة والتحـديث في الثقافة العربية. ومن الصعـوبة بمكان حصر اتجاهات الـرأي حول هذه الاشكاليـة. ولعل ما ذكره حافظ الجمالي حـول محاورة النفس يلخص الحجم الباهظ للاشكالية قال:

((ويكاد الانسـان هنا أن يستعيـد كلمات الرئيس الفرنسي السـابق بومبيدو، في أحـد مؤتمراتـه الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وبنفس رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمـه، فـلا يجاب الا بأن هذا الـرقم لم يعـد مستخدمـا ويظل مصرا على طلب صاحبـه به، وكذلك الامـر في العرب: انهم ينتظرون الفـرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونـه، ترى متى يترك الحوار الخارجي المعطل أبديا، ليبدأ الحوار مع الذات وحدها. . وهي الوحيدة القادرة على التلبية))؟

انظر المقالـة وعنوانها ((حوار الحضارات بين الـواقع والامل)) في ((الوحدة)) (باريس) ــ السنة١ العدد ٤ كانون الثاني ١٩٨٥ ـ ص٢٤.

وانظر أيضا على سبيل المثال.
- ندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت - نيسان ١٩٧٤).
وقد طبعت أعمالها جامعة الكويت في الكتاب في العام نفسه
- ندوة ((التراث وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة - أيلول ١٩٨٤).
وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعمالها في كتاب في العام التالي
- زيادة، د. معن: معالم على طريق تحديث الفكر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧.
٢١) ان الاستعراب السوفييتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة انظر:
- أبو هيف، عبدالله: الاستعراب السوفييتي وقضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة في ((الثورة)) دمشق - العدد ٨٠١٢ و٨٠١٥ تاريخ ٢٢/ ٧/ ١٩٨٩ و٢٦/ ٧/ ١٩٨٩.
٢٢) انظر تقديم محمود طرشونة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون المعاصرة)). دار الجنوب للنشر - تونس - ١٩٨٤ ص٢٠
٢٣) المصدر السابق.
٢٤) دراسات في القصة القصيرة - ص ص١٠٦ - ١٠٩.
٢٥) لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يربطوا ميكانيكيا بين القصة والمجتمع تحت تأثير الفهم الستاليني الجدانوفي للادب. ومن أبرز تلك المحاولات كتاب محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس ((في الثقافة المصرية)) الذي وجد له تطبيقات في بعض الاقطار العربية كما هو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في كتابه:
- السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات - دار الفارابي بيروت ١٩٧٩.
٢٦) انظر:
- الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية - تضاريس وانعطافات - منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ - ص ص٧ - ٥٠.
٢٧) انظر:
- حوامدة، د. مفيد: المسرح ومشكلة التبعية. في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد ١٧ - العدد ٤ - آذار ١٩٨٧.
٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالانكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروس (The Composition) ((تحفيز)) الرواية (Motivation) واقترحا تبني المصطلح الثاني نظرا لاشارته المزدوجة الى الانشاء البنيوي أو السردي وإلى البنية الداخلية لنظرية نفسية أو فلسفية - حول السبب الذي يجعل الرجال يسلكون على هذا النحو أو ذاك أي بتعبير أشمل - نظرية في التعليل. وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والترسكوت وايتكمب في كتابه ((دراسة الرواية)).
- بوسطن (١٩٠٥/ ص٦٠). دعا التحفيز بأنه ((مصطلح فني يدل على السببية في حركة العقدة، وبخاصة فيما يتعلق بترتيبها الفني الواعي)).
- نظرية الادب - ص(٢٧٣ - ٤٤٨).
٢٩) سليمان، نبيل: مساهمة في النقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٣ ص١٠.

٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها ـ ص٢١ .
٣١) نفسه ـ ص٢٢ .
٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ـ ص١٣١ وما بعدها .
٣٣) الفيصل، سمر روحي: من رواد القصة القصيرة في سورية، محمد النجار ١٩٠٢ـ١٩٦٢ . في ((الموقف الادبي)) (دمشق) ـ العدد١٦٢ـ١٦٣ ـ تشرين الاول وتشرين الثاني١٩٨٤ ـ ص ص٩٣ـ٩٤ .
٣٤) حبيشة، د. هدى: ماذا في أدب احسان عبدالقدوس؟ في ((الفكر المعاصر)) (القاهرة) ـ العدد ٤٠ ص ص٨٢ـ٩٤ .
لقد أعادت هدى حبيشة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسي أو رخيص على سبيل المثال، أو أنه استغل مهارته الحكائية في اثارة أحاسيس القراء ولا سيما النساء والشباب، أو أنه وضع الاولوية للرواج، ولا سيما دغدغة مشاعر العامة السياسية والاجتماعية. ولدى تمحيصها لمثل هذا القيل والقال وجدت أن احسان عبدالقدوس اعتمد أساسا على مقدرته الحكائية وقصه الماهر وسرده المتمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحيانا في مفاصل التغير الاجتماعي، ولكنها وجدت أيضا أن هذه المهارة وضعت لغير متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيص ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين الى حد ما هما (لاشيء يهم) و(لاتطفىء الشمس).
٣٥) انظر على سبيل المثال الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول ١٩٨٨ تحت عنوان ((الابداع والهوية القومية)) في: ((الوحدة)) (الرباط) ـ السنة ٥ ـ العدد ٥٨ـ٥٩ تموز ـ آب١٩٨٩ .
٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس١٩٨٢). ولم تطبع في كتاب بعد .
٣٧)انظر، د. عبدالحميد: القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩ ـ ١٩٧٦) ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧ .
ـ الأزرعى، سليمان: دراسة فى القصة والرواية الاردنية . دار ابن رشد ـ عمان ١٩٨٥ .
ـ الهاشمي، بشير: خلفيات التكوين القصصي فى ليبيا ـ دراسة ونصوص ـ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ـ طرابلس ١٩٨٤ .
٣٨)
see:- kilpatrick Hilary The Arabic Novel-A single tradition in Journal of Arabic literature E.J.Brill - leiden.Vol.V - 1974.p.107
- kilpatrick Hilary the MoQern English Novel. Ithaca press.London.1974 [preface]
- kilpatrick Hilary. Tradition and Innovation in the Fiction of ghassan kanafani.Journal of Arabic Literature. E.J.Prill Leiden VOL VII. 1976.P 64
ومثل التقديرات لتطور الرواية العربية فى مصر موجودة على سبيل المثال فى كتاب .
Sakkut Hamdi.The Egyptian Novel and Its Main Trends from 1913 to 1952 The American university in Cairo press. Cairo U.A.B 1971

٣٩) انظر:
ـ الرواية العربية ـ مقدمة تاريخية ونقدية . ص٤٣
ـ شاجال , فلاديمير: لماذا ترجمت موسم الهجرة الى الشمال الروسية (ترجمة د. عبدالكريم عبدالصمد) فى (الموقف الادبى) (دمشق) العدد ٢٢٠ ـ ٢٢١ آب ـ ايلول ١٩٨٩ .
من ص ٥٩ ـ ٦٤ .

وانظر نقدنا لترجمة كتاب روجر آلن:
- أبو هيف، عبدالله. الرواية العربية: ملاحظات وتصويبات في «الثورة» دمشق - ١٩٨٩.

٤٠) الادب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع - ص٢٨٣.
٤١) نفسه - ص٢٠٣ وما بعدها.
٤٢) فكرة القصة. ص ٤٨ وما بعدها.
٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة - السنة ٢ العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤.
انظر أيضا:
- القصة في دولة الامارات العربية المتحدة - السنة ٣٧ العدد ٩ - أيلول ١٩٨٩.
وخلال هذه العقود الأربعة أصدرت «الآداب» أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد، ولكننا آثرنا المقارنة بين هذين العددين لجلاء الصورة.
٤٤) الرواية وفن القص - المجلد ٢ - العدد ٢ آذار ١٩٨٢
- القصه القصيره اتجاهاتها وقضاياها - المجلد ٢ - العدد ٤ - ايلول ١٩٨٢.
٤٥) سليمان، نبيل: النقد الادبي في سورية ج ١ دار الفارابي - بيروت ١٩٧٩.
انظر ايضا: أبو هيف، عبدالله. الأدب والتغير الاجتماعي في سورية - اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٩.
- سلطان، د. جميل: فن القصة والمقامة - دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لاول مرة عام ١٩٤٣.
٤٦) عبدالرحيم، محمد عبدالرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي في «فصول» (القاهره) المجلد ٧ العدد ٣ و٤ نيسان - أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ - ١٠٦.
٤٧) انظر على سبيل المثال:
- الحكيم، توفيق. زهرة العمر - القاهرة ١٩٤٣.
- حسين، طه: جـ ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٣.
- حقي، يحيى: اشجان عضو منتسب: سيرة ذاتية في مؤلفات القصص ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ ص ص ٩ - ٥٦.
٤٨) انظر:
- شلش، د. علي: (اعداد وتقديم) سلسلة الاعمال المجهولة - مصطفى لطفي المنفلوطي. دار رياض نجيب الريس للكتاب والنشر - لندن ١٩٨٨.
- أبو هيف، عبدالله: المنفلوطي سياسيا - في «الثورة» دمشق العدد ٨٠٨٠ تاريخ ١٤/ ١٠/ ١٩٨٩ ص٩.
٤٩) صبحي، محيي الدين: الشاعر العلامة أمجد الطرابلسي والنقد الاكاديمي في «الوحدة» (الرباط) السنة ٥ العدد ٤٩ ص ص ١٦٠ - ١٧٥.
ومما يجدر ذكره ان الالتباس في مفهوم الشعر والشعرية، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة ناتج بالدرجة الاولى عن التباس المصطلح والنهجية القائمة بتأثير البنيوية والتفكيكية وما بعدهما دون الوعي بالتراث، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باختين «قضايا جماليات ديستويفسكي».
انظر:

- باختين ، ميخائيل : شعرية دستويفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حياة شرارة) دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦

٥٠) القط ، د. عبدالقادر: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة د. عبدالحميد القط) دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣

٥١) انظر:

- عدة مؤلفين · نظرية الرواية (ترجمة د. انجيل بطرس سمعان)الهيئة العامة للكتاب ـــ ـــ القاهرة ١٩٧١ .

- ويليك ، رينيه واوستن وارين . نظرية الأدب - (ترجمة محيى الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب) وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٧٢ .

- جون هالبراين : نظرية الرواية (ترجمة محيى الدين صبحي) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .

وكان صدوره فى أواخر الخمسيات كتاب مترجم عن نظرية الانواع الادبية انظر: عون ، د. حسن (ترجمة) : نظرية الانواع الادبية - منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .

٥٢) لاشك ان ترجمة كتاب «الصوت المنفرد» لفرانك اوكونور عام ١٩٦٦ من أهم الانعطافات فى وعي فن القصص ، أما أول كتاب عربى مؤلف حول نظرية القصة فهو:

- المرزوقي ، سمير (وزميله جميل شاكر) : مدخل الى نظرية القصة - سلسلة علامات - الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ١٩٨٥ .

وكان قد أصدر يوسف الشاروني كتابا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظرى فى القصة القصيرة:

- الشاروني ، يوسف · القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا - كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .

٥٣) انظر:

- المسدى ، عبدالسلام . النقد والحداثة مع دليل نيبلوغرافى - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .

- الخورى ، بولس : التراث والحداثة ، معهد الانماء القومي - بيروت ١٩٨٤ .

وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقاولات التي ظهرت فى السبعينات قد أشارت لمانسميه بالتنظير للقصة والسرد والحكائية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة فى آن معا . كما هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ورشيد الغزى وسواهما .

ثم ظهرت أثناء ذلك وبعده الكتب التالية ، وهي شديدة الاهمية فى سياق بحثنا . انظر:

- الواد ، حسين: البنية القصصية فى رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧٦ .

- عصفور ، د. جابر: مفهوم الشعر - دراسة فى التراث الشعرى - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

وغير بعيد عن ذلك مابحثه شكرى عزيز الماضى حول نظرية الادب فى التراث العربى - انظر:

- الماضي ، شكرى عزيز: فى نظرية الادب - سلسلة النقد الادبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .

وفى هذا المجال أيضا نشير الى أهمية دراسة السرد والحكائية فى القصص الشعبي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصصي العربي .

٥٤) ابراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية - دار العودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس)١٩٧٤ .

وهذا الكتاب ينطلق من منهج بروب في علم الحكاية وتشكلها ، على أنه من أحدث المناهج المعاصرة في تصنيف القصص الشعبي .

(٥٥) نشر ابراهيم الخطيب ترجمة لنصوص الشكلانيين الروس لأول مرة في الدوريات العربية في أواخر السبعينات ثم جمعها فيما بعد في كتاب ((نظرية المنهج الشكلي)) المشار اليه من قبل.
كما ترجمت في هذا الاطار بعض أعمال المنظرين الشكلانيين في الدوريات لشلوفسكي وجاكوبسون وايخنباوم مثلما جرى الحديث عنهم وعن انجازاتهم وبخاصة أثر وفاة شلوفسكي قبل سنوات.
(٥٦) انظر بعض كتب نقد القصة التي التفتت الى البعد التراثي للقص، وكانت ظهرت في الثمانينات:
ـ المقداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ـ جلجامش ـ دار السؤال بدمشق ـ ١٩٨٤.
ـ ممو، أحمد: دراسات هيكلية في قصة الصراع ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤
ـ عدة مؤلفين: دراسات في القصة العربية ـ وقائع ندوة مكناس ـ مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٦.
ـ نور الدين، صدوق: النص الادبي: مظاهر وتجليات الصلة بالقديم ـ دار اليسر ـ الدار البيضاء ١٩٨٨.
ـ علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال اميل حبيبي ـ مركز الانماء القومي ـ بيروت ١٩٨٨.
(٥٧) سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سورية ـ جـ١ ـ مصدر سابق.
انظر أيضا:
ـ مصطفى، د. شاكر: محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة١٩٥٧ ـ ١٩٥٨.
ـ أبو شنب، عادل: صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٧٤.
ـ الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية ـ مصدر سابق.
ـ أبو هيف، عبدالله: الشيخ راغب العثماني وفن القصة ـ ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)) مصدر سابق.
(٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم: ينابيع الرؤيا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩.
حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الخصوص.
ـ اخلاصي، وليد. المتعة الأخيرة ـ اعترافات شخصية في الأدب ـ دار طلاس ـ دمشق١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينفر وليد اخلاصي من التنظير.مما يجعلنا أقرب الى ادماج هذه الاعترافات بالقياس الادبي وسعي الكاتب الى تنظير قوامه المعايير بالدرجة الأولى.
وانظر أيضا:
ـ اخلاصي، وليد: اعترافات في التجربة الروائية في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩ ـ ١٣٠) ص ص١٤٣ـ١٥١.
(٥٩) انظر:
ـ العجيلي، عبدالسلام: السيف والتابوت ـ مصدر سابق.
ـ العجيلي، عبدالسلام: أشياء شخصية ـ مصدر سابق.
ـ الجرادي، ابراهيم (تحرير): دراسات في أدب عبدالسلام العجيلي ـ دار الأهالي ـ بيروت ١٩٨٨.
ـ حبيبي، اميل: ((أنا هو الطفل القتيل)) أجرى الحوار محمود درويش والياس خوري في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد١ شتاء ١٩٨١ ص ص١٨٠ ـ ١٩٨.
ـ المدني، عز الدين: الأدب التجريبي ـ مصدر سابق.

٦٠) انظر على سبيل المثال.

ـ هلسا، غالب: أدباء علموني ـ أدباء عرفتهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق)١٩٨٩.

ـ ميف، عبدالرحمن: شخصيات كالفخ تورط غيرها (أجرت الحوار سلوى النعيمي) في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد٩ ص ص١٧٩ـ١٩٧

ـ الخراط، ادوار: على سبيل التقديم ـ في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٤ـ١٩٨٤ ـ ص ص٥ ـ ١٤.

٦١) ـ محمد برادة في: الأدب العربي ـ تعبيره عن الوحدة والتنوع ص٢٠٧.

٦٢) انظر بعض أحاديث نجيب محفوظ في:

ـ حافظ، صبري (تحرير): نجيب محفوظ: أتحدث إليكم ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧.

٦٣) ـ سبل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية ص٣٤.

٦٤) ـ تعد جهود عبدالفتاح كيليطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي، وقد سبقت الاشارة لبعض كتبه.

٦٥) نجيب، د. ناجي: كتاب الاحزان ـ دار التنوير ـ بيروت١٩٨٣

٦٦) حنا، د. عبدالله: من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان ـ النصف الأول من القرن العشرين ـ دار الأهالي ـ دمشق١٩٨٧ . ص ص٦٧ـ٢١٠.

٦٧) ـ أبو هيف، عبدالله: حصاد الثمانينات: التفكير الأدبي وآفاق التسعينات في ((الثورة)) دمشق ـ ٤/١/١٩٩٠.

٦٨) ـ دراج، د. فيصل: حوار في علاقات الثقافة والسياسة. منظمة التحرير الفلسطينية ـ دائرة الاعلام والثقافة دمشق١٩٨٤.

٦٩) مروة، د. حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ـ دار مكتبة المعارف ـ بيروت١٩٦٥.
وانظر أيضا

ـ مروة، د. حسين: بحث عن الواقعية الواقعية ـ في ((الوحدة)) (باريس) ـ السنة١ العدد ١ ـ تشرين الأول١٩٨٤ ـ ص ص٤٧ ـ ٥٢.

٧٠) ـ العالم، محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة ـ دراسة في رواية اللجنة ـ دار الكلمة بيروت ١٩٨٧.

٧١) ـ الشريف، جلال فاروق: ان الأدب كان مسؤولا ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق١٩٧٨.

[شخصيات وآراء]

التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د. محمد محمد بنعيش

من مميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتماد المكثف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة.

وبعد، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسان إلا آنه لم يكن يعرف منهجا منظما ومواصفات كفيلة لضمان سلامة التحصيل العلمي في أرقى مستوياته كما هو عليه الحال في عصرنا وحاصة في العلوم التحريبية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا البوم بالعلوم الانسانية نحد أن مؤسسها قد يدعون أنهم السباقون الى اعتماد الدراسة الميدانية كممفذ للتحصيل العلمي المؤسس لهذه النظرية آو تلك. وبهذاك الادعاء قد نحد إقصاء لمجهودات علماء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وحاصه ابداعات المفكرين المسلمين في هذا الميدان.

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقفه من البحث الميداني وتوظيف الاستمارات والاستبيانات تبين لنا انه توحد نماذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان.

بالاضافة الى هذا فقد وجدنا توثيقا نوعيا لهذا البحث ينبي بأحكام على طريقة السد الحديثي وعلى واقع ونوعية وأحوال الاشخاص محل البحث والتقصي

ومن بين أهم المفكرين والباحتين المسلمين الذين شخصوا لنا هذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الانسانية نحد ابن حزم الأندلسي ٣٨٤ هـ نعرض لمنهجه كالتالي.

(أ) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى دراسة الظواهر ، هو كتابه «طوق الحمامة» وكعادة المؤلفين المنهجيين حينما عرض ابن حزم لكتابه هذا كان يبث بين الفينة والاخرى بعض أهم أسس المنهج الذي يحدد مستوى دراسته وغايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحا أو تلميحا ، ومن بين أهم الفقرات المعبرة عن منهج ابن حزم في «طوق الحمامة» كقانون عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه : «ولم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثرون القول فيها موفيات على وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعمات التفسير مثل الافراط في صفة التحول وتشبيه الدموع بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم النوم البتة وانقطاع الغذاء جملة الا آنها أشياء لا حقيقة لها ،

وانما اقتصرت في رسالتى على الحقائق المعلومة التى لا يمكن وجود سواها أصلا على أني قد أوردت من هذه الوجوه المذكورة أشياء كثيرة يكتفى بها لئلا أخرج عن طريق أهل الشعر ومذهبهم»[1]

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية والمعاناة الشخصية وانتقالا الى ملاحظة الآخرين والادلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث وذلك باتصال السند واعتماد الثقات في إيراد هذه الأخبار.

ولم يكن اعتماده في هذا الكتاب على آراء نظرية خالصة ونظرات فلسفية معروفة [1] بل اذا أورد فكرة استدل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عمن يثق به ، وذلك بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر» [2]

وحينما كان يكتب ابن حزم عن الحب كان واعيا بضرورة التخصص والوقوف عند حدود الموضوع ، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية ، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانبا خاصا من حياة الانسان النفسية واتجاهاته الباطنية ، لهذا فكتاب «طوق الحمامة» لن يكون كتابا أخلاقيا من حيث القصد ولن يكون كتابا رواتيا أو بلاغيا يقف به عند هذه الجوانب من حياة الانسان ، وانما هو كتاب نفسي بالدرجة الاولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان النفسية ، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها الى موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الا من باب الايماء أو ابراز وجه الرابطة بين هذا الموضوع أو ذاك وفي هذا يقول : «ولولا أن رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أخلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من المطبوع بالتطبع وما يضمحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في مثله ولكننا انما قصدنا التكلم فيما رغبته من آمر الحب فقط وهذا آمر كان يطول اذ الكلام فيه يتغنى كثيرا»[3].

فهو إن ذكر بعض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فانما ذكرها من باب علاقتها بالحب وارتباطها به ارتباط الراحتين بالاصابع موظفا كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانسانية المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضع الحب ، وهدا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب وليس كما ذهب اليه زكريا ابراهيم من آن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب والشاعر والمؤرخ أكثر مما تناوله من وجهة نظر الفليسوف والمحلل النفساني»[4]

فكما مر بنا آن قصده الاساسي هو تبيين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث ، ولئن كان هناك حضور مكثف لمثل هذه الموضوعات في الكتاب فإن ذلك لا يعني امكانية الاستغناء عنها في البحث العلمي اذ آن الشعر ما هو الا نموذج من نماذج الاتجاهات النفسية الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد ، وابراز مصداقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع ولهذا فإننا لا نكاد نجد في كتاب «طوق الحمامة»

فكرة نظرية مفصولة عن حادثة شخصية أو تاريخية أو استشهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في البحث النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحظة المباشرة وغير المباشرة كما اعتمد منهج الاستبطان ، بالاضافة الى هذا فإن منهج ابن حزم منهج توثيقي في أبحاثه[1] . وهذا التوثيق يقتضي منه ايراد الاخبار[2] المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستنتاجات قطعية ومعضدة بالوثائق اللازمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم

من بين النماذج التي تبين لنا قوة المنهج العلمي المتبع عند ابن حزم نذكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب .

«وأما العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن وتميل الى التصاوير المتقنة فهي اذا رأت بعضها تثبتت فيه فإن ميزت وراءها شيئا من اشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وان لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وان للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية»[3]

فبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في ايراد النماذج المأثورة والاحداث المعضدة لهذا المذهب النظري ثم يختم دراسته بأبيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحث فيه . وهذه الابيات كلها معان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نذكر من بينها بعض أبيات هذه القصيدة النفسية التي كان البعض - كما يذكر ابن حزم - يسميها «الادراك المتوهم»

تـرى كل ضـد بـه قائمـا ... فكيف تجد اختلاف المعاني
فيا أيها الجسم لا ذا جهات ... ويا عرضـا ثابتـا غير فـان
نقضت علينا وجوه الكلام ... فما هو مذ لحت بالمستبان[1]

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حزم شكل بحثا علميا موضوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطراب الخواطر كأحاديث الأسمار ، وانما هي سيرة ذاتية بناءة تحكي عن نفسها وعن غيرها لكي تقيم نظرية أو تصدر كلمة تحوي جنسا ونوعا . . . الخ .

وعندما كان يصب اهتمامه بدراسة شخصية معينة من أجل اقامة بناء نظري فإن اختياره لهذه الشخصية كان يقوم على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومتانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أوالمراجعة ، ومن بين نماذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس «لا يتهمون في تمييزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال لحسن اختيارهم ولا تقصير في حدسهم ، قد وصفوا أحبابا لهم في بعض صفاتهم بما ليس اليستحسن عند الناس ولا يرضى في الجمال ، فصارت هجيراهم وعرضة لاهوائهم ومنتهى استحسانهم ثم مضى أولئك إما بسلو أوبين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم

استحسان تلك الصفات ولا بان تفصيلها على ما هو أفضل منها في الخليقة ، ولا مالوا الى سواها بل سارت تلك الصفات المستجادة عند الناس مهجورة عندهم وساقطة لديهم الى أن فارقوا الدنيا وانقصت أعمارهم حينا منهم الى من فقدوه ، وألفة لمن صحبوه، وما أقول ان ذلك كان تصنعا لكن طبعا حقيقيا واختيارا لا دخل فيه ولا يرون سواه ولا يقولون في طي عقدهم بغيره " . . . وما أصف من منقوصي الحظوظ في العلم والادب لكن عن أوفر الناس قسطا في الادراك وأحقهم باسم الفهم والدراية "[1] وعلى هذا النهج سار في ا قامة دعائم دراسته في الكتاب وكثيرا مايأتي بذكر الشخص المستشهد بحالته النفسية أو العاطفية الخاصة مقرونا بذكرمكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث[2] لكي يبرهن للقارىء بأن هده الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمين والرمي في عماية وانما هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يمكن أن تمثله الموضوعية . ولربما هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته، قد يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة، اذ أنها لم تخل من نقائص اذا قسناها بالمنهج الذي ذكرناه عن ابن حزم من حيث اكساب المطالع للكتاب الثقة بالنتائج المحصل عليها .

ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .

١) فالمنهج الذي سلكه مثلا فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) بالتركيز على شخصيات محددة لاتتعدى أصابع اليد الواحدة، وخاصة شخصية هانز الصغير الذى كان يمثل محور دراسته كلها ، لايقيد العلم اليقين بالنتائج المحصل عليها من خلال هذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات [3] اذ أن طريقة التحليل هذه التي شملت شخصية هانز الصغير كانت تعتمد على الاحتمالات أكثر مما يفيد القطع بصورة برهانية على صحة النتائج المحصل عليها . وهذا ما حعل فرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياته بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كان يختلج نظرياته، وذلك حينما شعر بتناقض في احدى نظرياته عن العرض وأسبابه عند هانز بأنه " لو أن العرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لاضد أبيه وانما ضد الخيول، لما كنا نقول، وهذا يبد و غريبا أنه مصاب بعصاب ولا بد أن يكون هناك خطأ ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض[1] "، وكذلك نجد حضور هذا الاحتمال يظهر عند الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الروسي وخوفه من الذئب، فإنه يحلل سبب خوفه هذا علي غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والد هذا المريض الروسي كان يقلد الذئب أثناء لعبه معه وكان يهدده مازحا بأنه سيأكله» [2] ، وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسية تطرح تساؤلات عدةحول قيمة شهادتي هذا الطفل الصغير وأبيه بصفة خاصة اذ كانت " تقارير الأب عن سلوك هانز عرضة للشك في عدد من الموضوعات، وعلى سبيل المثال فقد حاول الأب أن يقدم تفسيراته لملاحظات هانز وكأنها حقائق مقررة، كما أن شهادة هانز نفسه لايمكن الاعتماد عليها إطلاقا لأسباب عديدة، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسابيع الاخيرة لمخاوفه المرضية، بالاضافة الى أنه قد قدم العديد من التقارير غير المنسقة والمتعارضة أحيانا، والأهم من ذلك هو أن معظم ماقدم على أنه آراء هانز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كلمات الأب ، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاضى عنه حين يقول : " في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبد أي اشارة لامتلاكه اياها. كما أن انتباهه كان لا بد أن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الاب شيئا ما، وقد يقلل هذا من القيمة البرهانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية «ويقول وولب وارخمان تلخيصا لذلك» ان شهادة هانز لا تخضع فحسب لمجرد الايحاء ولكنها تحتوي أيضا على مواد كثيرة ليست من قوله على الاطلاق »[1] واذا تتبعنا الاستبيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الاسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حول الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية ، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هو أن المادة " التي قام عليها تحليله " قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير مكتوبة منتظمة، ولقد تمت بين الأب وفرويد عدة مناقشات تتعلق بالمخاوف المرضية للصغير هانز، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! "[2] ، ومن خلال هذا تبدو الموضوعية ضعيفة عند فرويد، فهي لا تستند الى وثاقة في الاستبيانات ولا الى إحكام نظرية قطعية الدلالة، وهذا راجع الى غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك الى نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق. فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الاسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير، وصياغة بعض هذه الأجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ. فلربما لم تكن لدى الصبي أية اشتغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويد [3]، وكان ذهنه خاليا، لكن من خلال إثارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولد لدى الطفل اتجاه خاص في سلوكه وشرود ذهني في موضوعات كان في غنى عنها لولا افتعال هذا الجو المسرحي "[1]المستفز لمكامن شخصية الطفل التي كانت ماتزال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار.سواء على المستوى العقلي أو العاطفي لهذا فكل أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتماد عليها في بناء نظرية ما، ولم تكن العشوائية يوما ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية، بالاضافة الى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكويه الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفرس في الصبي ويستدل به على عقله الحياء فإنه يدل على أنه قد أحس بالقبيح، ومع إحساسه به هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه، فاذا نظرت الى الصبي فوجدته مستحييا مطرقا بطرفه الى الارض غير وقاح الوجه ولا محدق اليك فهو أول دليل نجابته، والشاهد لك على أن نفسه قد

آحست بالجميل والقبيح وأن حياءه هو انحصار نفسه خوفا من قبيح يظهر منه، وهذا ليس بشيء أكثر من ايثار الجميل والهرب من القبيح بالتمييز والعقل وهذه النفس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك ومخالطة الأضداد الذين يفسدون بالمقارنة والمداخلة "[2]
٢) وهذه الخصلة المميزة للطفل في أول نشوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل، وهي تعبر في حضورها أو غيابها عن انعكاس لا شعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما [3] ونفس الشيء هو الذي ذهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسابه للفضائل والرذائل بينما تكون هذه الاخيرة أقرب اليه وله نزوح نحوها اذا لم يوجه التوجيه الخلقي السليم لأنه " مهما أهمل في ابتداء نشوئه خرج في الاغلب رديء الاخلاق حسودا سروقا نماما لحوحا ذا فضول وضحك وكياد ومجانة "[4].

وليس بمستبعد أن يكون هانز من النموذج الذي ذكره الغزالي في هذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهملة عند النشوء فكانت النتيجة العلمية التي توصل اليها فرويد مجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاسئلة غريبة على مرحلة حياته .
ولو جاء فرويد الى مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوء اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلماء المسلمون بأنه من علامات النجابة لدى الطفل ، فإنه قطعا سيجد أن أحكامه ونتائجه عن هانز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكا وأخلاقا ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصير قانونا متحكما في مساراتهم واتجاهاتهم السلوكية .
ومما يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتماده على الاساطير[1] في اثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التى يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونانية [2] ولايرى في هذا الموضوع الميثولوجي مجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس نشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيدا لفكرة وجود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة ـ حسب رأيه ـ في الانسان منذ الطفولة «فكان» التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيدا كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، ومما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات الميثولوجية[3]
ولئن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتماد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهذه الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين [1] وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج . ب . واطسون وهو المؤسس الشهير لمدرسة السلوكيين والذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المخاوف المرضية تجريبيا باستخدام وسائل كتلك التي استخدمها بافلوف في عملية تكوين التشريط البسيط ، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من العمر أحد عشر شهر [2].

وليس قصدنا في هذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هو محاولة تسليط الضوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركزة أساسا حول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحقة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديثة عن فرويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طوق الحمامة » يهم جانبا مهما من جوانب الاتجاهات النفسية عند فرويد والمتعلقة بموضوع الجنس والعاطفة الحائمة حوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دوافعه[٣] أوغاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

٣) فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليما قبل أن يصير سقيما ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خلال المقارنة بين هذه الاضداد يخرج بنتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كليا ، وبهذا قد يحسب السقيم سليما وهو ليس كذلك ، والاضداد أنداد ، والاشياء اذا أفرطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها تشابهت ، قدرة من الله عز وجل تضل فيها الاوهام ، فهذا الثلج اذا أدمن حبسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح إذا أفرط قتل ، والغم اذا أفرط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمع من العينين ، وهذا في العالم كثير[١]

فكان هذا من بين أسسه المنهجية والمميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائما الى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والمشاهدة الحقيقية ، فنراه في اغلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالاشارة الى انه راى هذا الامر المنصوص عليه رأى معاينة ومعايشة بـ . « رأيت من أهل هذه الصفات » أو « قد رأيت من هذه صفته »[٢]

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعاما ، حتى انه قد يحدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه آن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقائع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعيا منه الى تحري الموضوعية واعتماد الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعن وعي ودراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : « ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا وأنا مبتدىء بأبعد ما يمكن آن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يبتدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا أني شاهدته لم أذكره لغرابته »[٣]، أما اذا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيرا بقوله « قد وقع لغير ما واحد » أو « قد عرض هذا لغير واحد» ، لكنه رغم تسليمه بكثرة ورود مثل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصداقية لكي تصير قانونا عاما ، وانما يحكم فيها فكره ويردها اذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كما نجده في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلا دقيقا مع الاقرار بوقوعه بكثرة فى أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغيرما واحد ولكنـه عندى بنيان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لابد لهِ اذ يخلو بفكـره أن يمثل لنفسه صورة يتوهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرهـا، قد مال بوهمه نحـوها ، فان وقعت المعاينة يـوما ما فحيئئذ يتأكـد الامر أو يبطل بـالكلية وكلا الـوجهين قد عرض وعـرف ، وأكثر مـا يقع هذا في ربات القصـور المحجوبات من أهل البيـوتات مع أقـاربهن من الرجال ، وحب النسـاء في هذا أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن»(١)

د) المنهج باختصار :

بعد هـذا يبدو من الـلائق القول بأن ابن حـزم كان رجـلا ذا منهج دقيق في كتابـه « طوق الحمامـة » هذا وأنـه لم يكن مجرد أديب أو مؤرخ بـالمعنى المألوف وانما كـان باحثـا علميا يـلاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعلل ويأتي بـالنتـائج مـن مصـادر مـوثـوق بها وقـابلـة لكي تسمى إنسـانيـة، وذلك لأنها صـدرت عن الانسان في طـور كمال نمـوه العقلي ، والجسمي ، فهـو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو سن الرشد في أبحـاثه كما فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر خمس سنين(٢)وواطسن مع ألبرت الذي كـان يبلغ من العمر أكثـر من سنة ، ودراسة علاقته بالفئران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتعميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسـان كما فعل بافلوف بنقل المظـاهر النفسية للكلب وجعلها قـانونا لـدى الانسان . . . الخ . ولكنه عـالج موضوعات الانسـان لدى الانسان الصغير له سلـوكه الخاص والكبير كذلك، والمرأة لها جـوانب نفسيةً ليست لدى الرجـال وكل جنس له خصائصه ، منهـا الثابتة ومنها العرضية التى تتأثر بالزمان والمكان والحركة والسكون . . . الخ .

ويبدو أن زكـريا ابـراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حـزم حينما أجمله بقـوله : « وربما كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع يعكس ما درج عليه الكتاب العرب من استطراد واسترسال واطناب ، فـابن حزم يبدأ حديثه بالكـلام في ماهية الحب تم ينتقل بعد ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي عـلاماته ومظـاهره ويستعـرض أنواعـه ونماذجه ثم يتتبع أحوال المحبين وعوارض حبهم لكي ينتهي الى القول بأنـه لم يحدثنا عن الحب بلغة الشعراء الحالمين بل هو قد اقتصر في رسالته على الحقائق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلا»(١)

ويضيف قائلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في « طوق الحمامة » وعلى الرغم من أن ابن حـزم ليس أول من كتب في الحب من أدبـاء العرب (فقـد سبقـه الى ذلك اخوان الصفـا في بعض رسائلهم وابن المقفع في « الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعـة رسائله في العشق والنساء) الا أن ابن حـزم قد فاق كل هؤلاء في دقـة منهجه وتسلسل أفكـاره وترابط بحثـه ورقة حسـه وبعد غـوصه ، وقـد اتبع ابن حزم في دراستـه للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التـاريخية الصادقـة والنماذج البشرية المتنوعـة وهذا مـا جعل منها دراسة فـذة في تاريخ االأدب العربي . .(٢)

وهو نفس الشيء الذي حـدا بنا إلى اعتبار هذا الكتاب محور الدراسـات النفسية عند ابن . حـزم ، وذلك كما زخر بـه من خصوصيـات سـواء منها المنهجيـة أو المعرفيـة التي سنستخلص الكثير منها إن شاء الله تعالى .

* هوامش البحث

(١) ابن حزم . طوق الحمامة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الثانية .

(١) الدكتور زكريا ابراهيم مشكلة الحب ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٣٢٤.

(٢) ابن حزم . طوق الحمامة ، ص ٢٦٠.

(٣) نفس المرجع ، ص . ١٠٩.

(٤) زكريا ابراهيم مشكلة الحب : ص ٣٢٢.

(١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص . ٤٠

(٢) نفس المصدر ، ص : ٩٦

(٣) نفس المصدر ، ص . ٢٤.

(١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص : ٢٥ .

(١) ابن حزم، طوق الحمامة ص: ٤٧ .

(٢) نفس المصدر ص ١٣٩ ـ ١٤٠

(٣) سيجموند فرويد، الكف والعرض والقلق، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص ١٦٨ دار الشروق بيروت. الطبعة الثالثة ١٤٠٣و١٩٨٣م.

(١) سيجموند فرويد، الكف والعرض والقلق، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص: ٧١.

(٢) نفس المصدر ص: ٧٢.

(١) هـ. ج ايزنك. الحقيقة والوهم في علم النفس، دار المعارف بمصر، ترجمة قدري حفني رؤوف نظمي ص: ١١٦.

(٢) نفس المرجع ص ١٠٧.

(٣) سيجمند فرويد: الكف والعرض والقلق، ص: ٦٧

(١) هـ. ج ايزنك: الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١١٨

٢) ابن مسكويه: تهذيب الاخلاق تطهير الاعراق ص: ٥٨ مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ـ ١٣٧٨و١٩٥٨.

(٣) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص: ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد محيسن.

(٤) الغزالي، احياء علوم الدين، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ج ٣ص: ٦٢

(١) سيجمند فرويد: الكف والعرض والقلق، ص: ٧٣.

(٢) سيجمند فرويد. تفسير الاحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ص: ٢٧٧.

(٣) فاليرى ليبي: مذهب التحليل النفسي وفلسفة « الفرويدية الجديدة »دار الفارابي بيروت الطبعة الاولى ١٩٨١ص: ٤٤.

(١) هـ. ج. ايزنك: الحقيقة والوهم في علم النفس، ص: ٩٤.

(٢) نفس المصدر، ص: ١٢٢.

(٣) ابن حزم، طوق الحمامة ص: ٢٤.

(١) ابن حزم: طوق الحمامة، ص: ٢٩

(٢) نفس المصدر، ص: ٧٥.

(٣) نفس المصدر، ص ٣٦.

(١) ابن حزم: طوق الحمامة ص: ٣٨.

(٢) هـ. ج. ايزنك. الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥
(١) زكريا ابراهيم: مشكلة الحب. ص ٣٢٢.
(٢) نفس المصدر، ص. ص: ٣٤٠

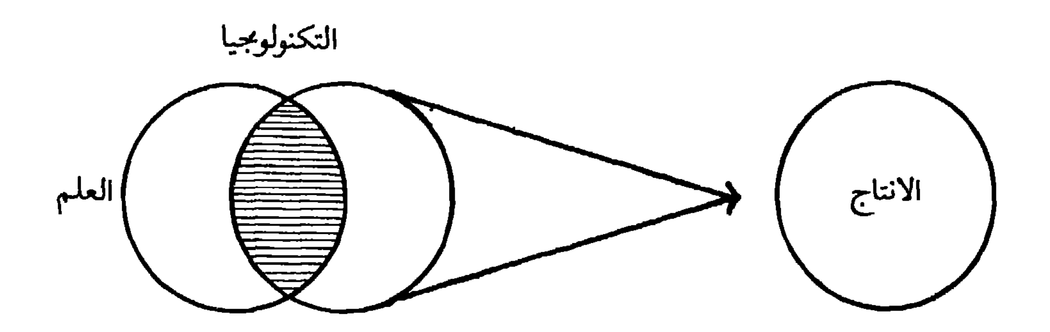
[مطالعات]

عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية*

د. علي فرغلي

تمهيد :

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها. وقد أدت هذه الثورة، من بين ما أدّت اليه، إلى تغير السلع الاستراتيجية العالمية من المنتجات الصناعية والزراعية والمواد الخام إلى السلع المعلوماتية. فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصائيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقول: إن انتاج العالم من المواد الغذائية قد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥[١] وذلك بفضل هذه الثورة العلمية. ونذكر هنا ما نشر بمجلة العربي[٢] عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» "Pomato" الذي يطرح ثمار الطماطم على سطح الأرض وثمار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الزراعية. كما تدل الاحصائيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قد قل بنسبة تصل الى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة. وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الثورة العلمية والتكنولوجية في تطوير كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة. ولعل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك[٣] يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء Super Conductors وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في توفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأقمار الصناعية. ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا.



العلاقة بين العلم والانتاج(٤)

ولما كان من نتائج الثورة العلمية زيادة حجم المعرفة كماً وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاج، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية فحسب، بل لكونها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلعة استراتيجية تنفق الأموال سخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها. وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدفقت الأموال من الصناعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تغذي تلك الثورة العلمية والتي هي في نفس الوقت نتاج لها، وتحول جزء كبير من الرأسمالية الصناعية إلى الرأسمالية المعلوماتية وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

١ ـ تدل مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر بوضوح في حياتنا اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الانسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية، ونذكر بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ ـ علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين الى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفضاء وتم اطلاق العديد من الأقمار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التليفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كما يستخدم بعضها لأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب النجوم.

ب ـ العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعضاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية.

جـ ـ صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكون الحاسب أقل حجما وأرخص ثمنا وأكثر قوة، كما دخلت الحاسبات الآلية الحياة اليومية للأفراد في شكل البنوك الآلية وإشارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية... الخ، كما دخل الحاسب صناعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كفاءة اقتصادية أعلى في استخدام الوقود.

٢ ـ تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي وانشاء مراكز الأبحاث التعددية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الامريكية والبنتاجون حوالي ٦, ٢(٥) بليون دولاراً في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالاضافة الى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات

المتحـدة National Science Foundation وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الامـريكية . ونـذكـر هنا على سبيل المثـال بعض مظـاهر الانفـاق على مراكـز أبحـاث الذكـاء الاصطناعي[٦] في الفترة الأخيرة :

أ ـ بدأت اليابان أبحـاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ICOT في ابـريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٨٥٥ مليون دولار.

ب ـ بدأت الولايات المتحدة الامريكية عدة برامج في DARPA 'Defense Advanced Research Project Agency' بميزانيـة مبدئيـة قدرها ٥٠ مليـون دولار على أن تزيـد لتصل إلى الف مليون دولار، وتأسس مركز أبحاث MCC بأوستن تكساس عام ١٩٨٤ بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار سنـويا . وتنفق شركـة الـــ أي ب ام الامريكيـة ألفي مليـون دولار سنويـا على أبحـاث الذكـاء الاصطناعي كما أنشيء مركز لدراسة اللغة والمعلومات بجامعة استانفورد في ١٩٨٤ CSLI قدرها ٥٠ مليون دولار.

جـ ـ تمول السوق الأوربيـة المشتركة عدة برامج أبحـاث في مجال الذكـاء الاصطناعي منها Europe Research Program in Information Technology بميزانية قدرها ٤٥٠ مليون جنبه استرليني .

هـذه الأرقـام تشير الى جزء يسير ممـا ينفق على الأبحـاث في مجال واحـد فقط من مجالات المعرفة ، ولا شك أن هذايعطي فكرة عن كميه الانفاق على باقي المجالات وما يهمنا هنا هو أن إحدى نتـائج هذا الاهتمام البـالغ والانفاق الواسـع على الأبحاث العلمية هـو نضاعف المعـرفة الانسانية عـدة مرات حلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحـاث وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الـدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة . ويقـدر متوسط ما ينشر سنويا في أي فرع دقيق من فروع المعرفـة بما لا يقل عن ٢٤٠٠ مقالة سنويا[١] . وهـذا يجعل من المستحيل على علماء اليـوم قـراءة واستيعـاب هـذا الكم الهائل من المعلــومـات . وكلما زادت المعلومات والمعرفة الانسانية عجز العـالم عن متابعتها وازداد جهله بها قد يهمه . ولهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستنفد كثيرا من وقته وجهده . ومن هـا أصبـح للحـاسـب الآلي دور مهم في البحث العلمي ولم يعـد الحاسب ، كما كـان في الماضي ، حكـرا على المهـدسين والمتخصصين في علـوم الحاسب الآلي ، بل أصبح من لـــوزام البحث العلمي سواء في العلوم الطبيعيةأو الانسانية بجميع فروعها .

وكثيراً ما يستخـدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلـومات DATA BASE وقواعـد المعرفـة Knowledge Base حيث يمكنه حفظ الملايين من البيـانات في ذاكرتـه وبسؤاله عن أي منهـا يعطينا الإجابـة في توان معـدودة . ولعل من أنجح تلك البرامج برنـامج The Lunar System[١] الـــذي استخدمته وكالة أبحاث الفضاء الامريكية NASA ، وكان هذا البرنامج يحفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحصرها القمر الصناعي الامريكي ويتولى الاجابة عن أسئلة العلماء الامـريكيين في مختلف أنحـاء القـارة الامـريكية وكـان يعطيهم معلـومـات عن هـذه العينـات وخصائصها وما تم بحثه منها والنتائج التي تم التوصل اليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث .

وكـان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميـع هذه المعلـومات وأن يجيب عن أسئلـة العلماء بدقة كما فعل الحاسب . وتقوم معظم المكتبات بالجامعـات ومراكز الأبحاث ببناء قاعدة معلومات الكترونيـة عن الكتب والدوريات والمخطوطـات التي تقتنيها، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات . ويتيح هذا للبـاحث أن يحصل على جميع المراجع والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحثـه في دقائق معدودة . وكان هذا يستغرق من الباحث وقتـا طويلا قد يصل الى عام كامل .

وتكونت شركـات متخصصة في جمع المعلومات وحفظهـا وتصنيفها وتقديمهـا لمن يرغب مقـابل اشتراك سنـوي يتيح للمشترك الحصـول على هذه المعلـومـات من خـلال الحاسب الآلي بمنزله أو بمكتبه في ثوان معدودة، ومن أشهر هذه الشركات شركة DIALOG ببالو آلتو بالولايات المتحدة، وأتيحت للبـاحثين هذه الأيام بـرامج زهيدة الثمن تقوم عن البـاحث بعمل الفهارس وقوائم المراجع بالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المختلفة بطريقة آلية وسريعة .

كما قـامت شركة اي ب ام يتطـوير بـرامج مثل CRITIQUE[9] تقـوم بمراجعـة النصـوص الانجليزية وتصحيح الأخطاء المطبعية والأخطاء النحـوية واقتراح التغيرات المناسبة في الصياغة والأسلوب .

وأنشئت شبكات اتصـال الكترونية بالولايات المتحـدة وأوربا مثل BITNET و ARPANET و EMAIL تصل بين جميع الجامعات الأمـريكية والأوربية ومـراكز الأبحاث . وهـذه الشبكة تمكن الباحثين من الاتصال المبـاشر بينهم ومن تبادل الآراء ونقل المعلومـات باستخدام الحاسب الآلي بشكل مباشر مما يوفـر وقتا وجهدا يمكن الباحث من استشارة أقرانـه من الباحثين في أي مرحلة من مراحل بحثه والحصـول على رأيهم في الحال . ويستفيد باحث العلوم الانسـانية فائدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هـذه، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانيـة لا تعتمد على المختبرات مثل العلـوم الطبيعية قـدر اعتمادهـا على تمحيص المعلـومات ودراستهـا ومعـالجتها لاستنبـاط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية .

منهجية البحث في العلوم الأساسية :

يهدف البحث العلمي في العلـوم الأساسيـة الى فهم وتفسير الظواهـر الطبيعية واكتشـاف التناسق الكـامن خلف الأشياء ـ فقد وقف الانسـان الأول حائرا أمام تساقط الأمطـار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختـلاف أشكال المادة . . الخ . وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر . وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجـارب والأخطاء والقدرة على المقـارنة والاستنتـاج والتعميم والتنبؤ، مما يـوفر الأسس الفكريـة للقدرة على اصدار الأحكـام وتقديم البـدائل والحصافة والحكمـة ، وقد اهتم العلماء منذ القـدم بوضع ومراعـاة أسس منطقية وعلميـة معينة لضمان صحة ودقـة النتائج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم، ومن هنا كانت المنهجية نابعة من واقع البحث العلمي ذاته .

وعنـدما يتنـاول الباحث في فلسفـة العلوم مـوضوع المنهجيـة فهو شأنـه شأن عالم اللغـة

الوصفي[١٠]، لايقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتعين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر الى مايفعله العلماء عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادىء والمنهج الذي يسيرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفي الذي لايضع القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوي للأفراد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية التي تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية:

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن نقول: إن هناك سمات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانية أو الطبيعية. ومن بين تلك السمات:

١ ـ التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لايكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغفه بالكشف عن التناسق بين الأشياء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصة المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلا منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافا بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقد كان من الطبيعي أن يسعى العلماء إلى تفسير ذلك الاختلاف. وكان التفسير الأولى أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيفياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحدة[١١]، وأن اختلاف أشكال المادة يرجع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة. فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالا مختلفة من المادة إذا رتبت بطرق مختلفة. ولم يكن من الممكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمرئية لأشكال المادة المختلفة، وسعت الى ما يكمن خلف الظواهر وهي البنية الكامنة خلف ما هو ظاهر، وتجاوز ما هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والحتمية للمادة نفسها. ومكننا هذا النهج من التوصل الى تفسير عام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمكن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلاستيك والنايلون .... الخ. واذا نظرنا الى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيما بينها حتى ليظن لأول وهلة أنه لابد من دراسة كل لغة على حدة وفق بنيتها الخاصة[١٢]، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الانسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبيعية تشترك في ثنائية البنية Duality of structure. فعناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلا إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تشكل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداتها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور الزمن وتسقط منها ألفاظ واستعمالات معينة، وتنمو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت عبارة " اللغات الحية "، فاللغات، مثلها مثل الكائنات العضوية، تولد وتشيخ وبعضها يموت كاللغة اللاتينية مثلاً وبعض لغات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. ولاتوجد لغات متقدمة أو معقدة وأخرى بسيطة أو سهلة، فأي لغة انسانية قادرة على تلبية جميع احتياجات متكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وانها تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات كالمادية التاريخية تحاول اكتشاف النسق في التطور التاريخي، وأن تستنبط القواعد العامة التي تحكم تطور المجتمعات البشرية باتجاه محدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

٢ ـ إمكان البرهنة Falsifiability

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل اثبات صحتها أو خطئها من مجال أبحاثهم. فمن بين الموضوعات التي تناولها علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للغة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان قد خلق ناطقاً مفكرا، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان البدائي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مثل أصوات الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجاته المتجددة. ووجد كثير من العلماء استحالة إثبات صحة أو خطأ مثل هذه النظريات لانعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراضات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتعد علماء اللغة المعاصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحاثهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣ ـ التنبؤ.

من أهم نتائج البحث العلمي أنه يعطي الانسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة

والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتمالات وتوقع الأحداث. فمعرفتنا بعلم الفلك وقوانين الضغط الجوي تمكننا من التنبؤ بالحالة الجوية، وفهمنا لحركة النجوم تجعلنا نتنبأ بمواعيد كسوف وخسوف الشمس والقمر، وفهم ظاهرة الزلازل الارضية فهماً كاملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الاجراءات لتتجنب آثارها السيئة. وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي.

٤ ـ التحليل والتخليق:

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الانسانية وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل يسبق التخليق، وأنه أكثر يسراً على العلماء. فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أيسر بكثير من إعادة بناء البيضة بدءا من مكوناتها الأساسية. وتحليل الشخصية المنحرفة أو المعقدة أسهل من توليد نفس هذه الشخصية. وتحليل الكلام المسموع أيسر من تخليقه وجعل الآلة تتكلم. وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أيسر كثيراً من قيامه بتأليفها، مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلاستيك والنايلون . . وغيرها.

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الأساسية:

للعلوم الانسانية، كما للعلوم الطبيعية، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية. فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الوراثة. كما أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية. ومن سمات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التعددية. وتحول البحث العلمي من مجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث على حدة أو حتى مجموعة من الباحثين من نفس التخصص الى مجهود جماعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحداً. وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية يعتمد على مساهمة علماء الانسانيات والاجتماعيات، ولم يعد ذلك الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قائما.

الاداب والفنون:

تشترك العلوم والآداب والفنون فى كونها نشاطاً فكرياً إنسانياً خالصا، تبرز فيه القدرة الإبداعية للانسان منذ خلقه، وتجدر الاشارة هنا إلى بعض السمات التى قد تميز العمل الأدبى والفنى عن البحث العلمى:

أ ـ الأديب أو الفنان هو انسان مبدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وان كان يصقل موهبته، وهو يتميز بحساسية مرهفة لما يدور حوله، وقدرة طبيعية على التعبير المبدع الخلاق. وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره لـه على الحجج المنطقية والاثبات النظرى والعملى كما يفعل الباحث العلمى الذى يخضع تفسيره ونظرته لتمحيص عقلى، ويبذل جهداً واعياً لاثبات نظريته وهو واع تماما لما يهدف لاثباته.

ب ـ تتكون شخصية وقدرة الباحث العلمى من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمى ولابد له من دراسة النظريات السائدة فى مجاله العلمى والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظواهر الدالة فى الموضوعات التى يبحثها. أما الفنان أو الأديب فهو انسان موهوب بالدرجة الأولى وتزداد أصالته وقدرته بازدياد تفرده وتميزه على أقرانه والكبار فى مجاله. بينما يتحتم على الباحث العلمى أن يخضع لمناهج وأساليب وطرق الجماعة العلمية التى ينتمى إليها ولا يخرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا الثورات العلمية كنيوتن و آينشتين، وهؤلاء معدودون فى التاريخ.

جـ ـ يهدف الباحث العلمى فى تفسيره للظواهر الطبيعية والاجتماعية إلى التحكم فى الواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القوانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشرى، بجانب تعميق المعرفة بالعالم والذات، وتقديم نماذج معرفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة. فمعرفتنا بقوانين الضغط الجوى وقوانين الحركة مكنتنا من اختراع الأدوات النافعة للانسان كالطائرات السمتية وغيرها، ومعرفتنا بقوانين الحرارة والتبخر مكنتنا من إنزال المطر الصناعى... وهكذا، وفى المقابل لا يهدف الفنان أو الأديب إلى التحكم فى البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره، ، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان، وفى حين أن نتائج البحوث العلمية تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعده فى حياته، تتجه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بنى جنسه وترهف مشاعره ووعيه، أى أنها تسمو بالانسان نفسه.

د ـ يتم استبعاد النظريات العلمية السابقة التى ثبت خطؤها من برامج إعداد وتدريب الجيل الجديد من العلماء. وهكذا تحل النظريات الجديدة محل النظريات السابقة دائماً. أما فى الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق. وبالتالى لا يستبعد الجديد القديم. فما زالت روائع المسرح الاغريقى مثل مسرحيتى سوفوكليس: " أوديب ملكاً " و " أنتيجون " تدرس إلى جانب مسرحيات شكسبير والمسرحيات الحديثة ولم تجب الكوميديا الإلهية لدانتى مثلا ملحمة الالياذة الاغريقية. أما العلوم فلا يهتم بالنظريات العلمية القديمة التى ثبت عدم صحتها سوى مؤرخى العلوم. historians of science

المنهجية فى علم اللغة :

اختلفت مناهج البحث فى علم اللغة اختلافاً بيناً، فالبحث اللغوى عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية فى علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية . ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرتُها إلى هدف البحث اللغوى . بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إنه يمكن ارجاع الاختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه . فلا شك أن الظواهر فى مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التى يسعى العلم فى مرحلة معينة وبالتالى المنهجية الى تفسيرها . بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحث اللغوى . كما أن النظرية التى تهدف إلى ربط أكبر عدد ممكن من الظواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه فى مجاله وتهديه إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها . وبالتالى فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها هو تحديد أهداف البحث فى مرحلة معينة من تاريخ العلم . وتحديد الهدف هو شرط ضرورى لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث . فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوى هو تفسير ظاهرة اكتساب الطفل للغته الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة، بل ان الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا . فالدراسة الوصفية للغة الانجليزية تبين أن الفعل ليس له إلا زمنان فقط هما الماضى وغير الماضى كما فى will / would, go / went come / came وهكذا . وأنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل . وهذا الوصف صحيح . ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تذكر أن هناك زمن الحاضر والماضى والمستقبل فى اللغة الانجليزية وذلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة . بل إن تسميتهم لزمن المضارع غير دقيق ولذلك يسميه علماء اللغة غير الماضى لأنه يمكن أن نعبر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات . . . الخ . وهكذا تختلف قواعد اللغة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التى تكتب من وجهة نظر علمية بحتة بهدف رصد قوانين اللغة . وأهداف البحث هى جزء أساسى من النظرية العلمية . فالنظرية هى ذلك البناء العقلى الذى يحدد أهداف البحث اللغوى فى مرحلة معينة من العلم، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسبل تقويم نتائج الابحاث التى تجرى فى إطار النظرية .

وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيرا عن ادراك العلماء بعدم قدرة النظرية السائدة على حل الاشكالات الرئيسية، أو عن بروز إشكالات جديدة ظهرت من خلال البحث واستحال تفسيرها فى إطار النظرية القائمة، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التى تعطى فيها النظرية القائمة نتائج خاطئة . كل هذا يدفع الهيئة العلمية لإعادة النظر فى المفاهيم الأساسية للنظرية القائمة . بل قد يتطلب الأمر اعادة النظر فى أهداف النظرية القائمة .

ويميز " كيون "(١٤) بين نوعين من الممارسة العلمية أو النشاط العلمى، فهناك التورات

العلمية التى تمثل قمماً فى تاريخ العلم وتـولد نظريات علمية جديدة، وهنـاك الممارسة الاعتيادية للعلم normal science وهى ممارسة العالم للبحث العلمى فى إطار نظريـة قائمة. وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقـات. والممارسة الاعتيادية للعلم هى التى تحدث التغيرات الكميـة الضرورية لاحـداث الثـورات العلميـة، بل إنها هي التي تكشف عجـز النظـريـة القـائمـة عن تفسير الإشكالات الجديـدة، ولهذا كانـت الممارسة الاعتياديـة للعلم شرطـاً ضرورياً لإحـداث الثورات العلمية التى تعيد النظر فى الأساسيات والمسلمات وتطرح تصـوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

تميزت الدراسة اللغوية عند القدماء بـوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية : ١ ـ فهم القـرآن الكريم فهما صحيحا ومعرفة ما في احـاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ ـ حفظ اللغـة العربية من «اللحن »بعد الفتـح الإسلامي ودخول العديـد من الشعوب الأخرى في دين الإسلام وتعلمهم اللغةالعربية .

وقد كـان النحاة العرب واعين لهذه الأهداف . يقـول ابن فارس(١٥) «أقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنـة والفتيا بسبب، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله ـ ﷺ ـ عربي ، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله ـ عز وجل ـ وما في سنة رسولـه ـ ﷺ ـ من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بداً .

ويقول الثعالبي(١٦)

« فإن من احب الله أحب رسوله المصطفى ـ ﷺ، ومن أحب الرسول أحب العرب، ومن أحب العرب أحب اللغـة العربية التي بها نـزل أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم ، ومن أحب العربية عنى بها وثابر عليها وصرف عليها همته» .

كان من الطبيعي أن تتأثر المفاهيم الأساسيـة وطرق البحث بهذا الهدف الذي كان واضحا ـ كما رأينا ـ لعلماء اللغة العرب . فلم تكن النظريـة اللغوية هي همهم الأساسي ولم يُعنوا بمقارنة أو دراسـة اللغات الأخـرى . وإنما انحصر جهدهم في التعمق في دراسـة اللغـة العربيـة لمعرفـة أسرارها وقوانينهـا بهدف فهم النصوص الدينية والمحـافظة على أصالة اللغـة من تأثير الجماعات اللغويةالأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي(١٧): .

«لأن ارتباط المسلمين بـالنص القرآني جعلهم يبدأون بما هـو عملي قبل أن يصلوا الى وضع «منهج نظري» لكل فـرع من فروع البحث التي ارتادوهـا آنذاك ، كانت قراءة القـرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتـب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بـالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق ــ بلا شك ــ من التأويل ، وكان الفقـه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللغوية عند العرب بحيث نراها بادئة بما هو عملي من حيث جمع الألفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغـويةقبل الوصول إلى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابـع ».

من الواضـح إذن أن هدف علماء اللغة العـرب كان ينحصر في دراسـة اللغة العـربية دون غيرها من اللغات، ولم تكن دراستهم للغـة في حد ذاتها، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتفسير وتأويل النصـوص القرآنيـة والأحاديث النبـوية «وحمايـة »اللغة العـربية من التطـور والتغير عن طريق تقعيـدها وتقنينها حتى تظل وسيلـة العرب في جميع العصور لفهم القرآن ولـلاتصال بين العرب من المشرق إلى المغـرب. وهكذا كـانت دراستهم للغة ذات أهـداف تطبيقية محددة، ومن هنا كـان الاختلاف بين أهـداف البحث اللغوي عنـد القدمـاء وأهداف البحث في علـم اللغة التوليدي(١٨-٢٢) الذي يهدف الى تفسير ظاهرة اكتساب اللغة كما يهدف الى وضع نظرية عامة للغة تجيب من بين ما تجيب عن الأسئلة التالية(٢٣).

١ـ بماذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟
٢ـ ما هي الخصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟
٣ـ ما هي حدود الاختلاف بين لغة وأخرى ؟
٤ـ ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟
٥ـ ما هي قوانين تطور اللغات ؟

إنجازات علماء اللغة العرب :

أـ في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركـز علماء اللغة العـرب جهـودهم على تحليل ووصف اللغـة العربيـة، وكـانت دراستهم للعربية على درجـة من العمق والأصالة أدت الى أن يتوصلوا الى أسس نظريـة هامة لا يمكن ان تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة. فنجد الخليل(٢٤) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصـوات حسب موضع النطـق. ويمضي بعد ذلك سيبـويه (٢٥)ويصنف الأصـوات حسب حركة الأوتار الصوتية VocaL Folds ويقسمهـا الى المجهور والمهمـوس. أمـا ابن جنّي (٢٦) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كـالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي بما يبين أن العرب قـد تعرفوا على فـروع البحث اللغوي المختلفـة. ورغم عدم ادراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الـوقت أن مستويـات التحليل وطرق البحث هـذه لا تخص اللغة العـربية وحدها وانما هي تمثل بعض جـوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة انسـانية فان ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم.

ب ـ اتباع المنهج الوصفي :

اتخذعلماء اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصـول على مادتـه العلمية من واقع السلوك اللغـوي للعرب. فلم يفـرض النحاة على

اللغة تصـورهم لما يجب أن تكون . بـل كانـوا يصفون القواعـد التي تولـد النص اللغـوي كما هو مـوجود في النص القـرآني وكما يقولـه العرب . ومـن هنا كـان تقعيد اللغـة يتم بناء على السلـوك اللغوي وبالاعتماد على النص .

جـ ـ البنية السطحية والعميقة للتحليل :

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنيـة السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغـة العرب أن الـوقوف عنـد هذه البنيـة السطحيـة يهمل كثيرا من الظواهـر اللغويـة . فمن الطبيعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغـوية على «المستتر» أي أن هناك عناصر لغوية مـوجودة في بنية الجملة ، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية . كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظرية العـامل والحذف والإدغـام والحروف الأصليـة والـزائدة . ويكفي أن نـذكـر هنـا أن علم اللغـة الحديث لم يتوصل الى مثل هـذه التحليلات الا في النصف الثاني من القـرن العشرين من خلال النظرية التوليدية Genertıve Grammar

المفاهيم الخاطئة لدى علماء اللغة العرب

أ ـ أفضلية اللغة العربية

اعتقد علماء اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان احدهما ديني والآخر لغـوي . فقد اعتقدوا أن اللغة العربيـةهي افضل اللغات ، لأنها اللغة التي نزل بها القـرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا فـلا بد أن تكون أفضل اللغات وقـد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السماوي الوحيد فـالقرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحي من الله رغم أنهما لم ينزلا بـاللغة العربية . وما يهمنا هنا هو الأسبـاب اللغوية فقد ذكر ابن فارس[٢٧] مثلا أن من بين اسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير

وتبين مثل هـذه الأحكام عـدم دراية العـرب في ذلك الـوقت باللغـات الأخرى لأن هـذه صفات تشترك فيهـا معظم لغات العـالم . ولو اهتم علماء اللغةالعـرب في ذلك الوقت بـدراسة العبرية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغتين نظـرا لكونهما ينتميان لنفس «العائلة»اللغوية وهي عائلة اللغات السامية .

ب ـ انعدام الجانب التفسيري

حصر علماء اللغة العـربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يـولوا الجانب التفسيري أي اهتمام ، رغم أن الجانب التفسيري هواساس العلوم بما فيها علم اللغة .

جـ ـ العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وقد ثبت علميا أنه لا علاقـة بين الألفاظ أو الاسماء ومسمياتها ولـو كانت هناك علاقـة لما كانت هناك لغـات مختلفة بالعالم ولاستطعنا معرفة اسم الشيء بمجرد النظر اليه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البنيوية في علم اللغة

أولا: ماقبل البنيوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية Sanskrit ـ لغة الهند القديمة ـ في نهاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضي البريطاني السير وليم جونز الذى كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تنسب إلى سلالة لغوية واحدة وأنها أعضاء في أسرة اللغة الأوربية الهندية Indo European Language إيذانا ببدء مرحلة جديدةمن مراحل البحث اللغوى. فقد اتجه علماء اللغة الى الاهتمام بالدراسات المقارنة بين اللغات للتعرف على تلك اللغات التى توحى بنيتها ومفرداتها وأنظمتها الصوتية أنها تكون فيما بينها عائلة لغوية واحدة. كما اهتموا اهتماما شديدا بدراسة التطور التاريخي للغات.

وأصبح «النحو التاريخي» و «النحو المقارن» يمثلان النشاط الأساسى لعلماء اللغة. ويمثل النحو التاريخى خطا رأسيا في البحث بينما يمثل النحو المقارن خطا أفقيا. فعلى المستوى الأفقى تقارن اللغات بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيدا لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة، أما الدراسة التاريخية فتتبع هذه اللغات عبر فترات مختلفة من الزمن بهدف التوصل الى اللغة الأم التى انحدرت منها هذه اللغات. ولا تزال الدراسة التاريخية للغات Historical linguistics تحتل مكاناً مهما في علم اللغة العام، ولا تزال تلقى مثل هذه الدراسات أضواء على القوانين التى تحكم تطور اللغات، ومعرفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بما يمكن أو لا يمكن أن تتطور إليه لغة ما.

ب ـ المنهج البنيوى في علم اللغة

يعدُّ فرديناند دى سوسير[٢٨]، عالم اللغة السويسرى، مؤسس المنهج البنيوى في علم اللغة الحديث. إذ ساهم بعدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة الحديث. وفرق بين الدراسة التاريخية diachronic للغة ما والدراسة الوصفية المتزامنة synchronic لهذه اللغة، وأوضح أولوية الدراسة المتزامنة لأنها شرط ضرورى للدراسة التاريخية، بينما العكس غير صحيح، وذلك لأن الدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة لاحقة أو سابقة. وهنا فقط يمكن دراسة التطور التاريخى لهذه اللغة خلال هاتين المرحلتين من الزمن.

كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة Language والكلام parole، فالكلام عند سوسير هو ما يقوله الأفراد، وكل فرد يتكلم لغته بطريقته الخاصة التى قد تختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى. أما اللغة فهى موجودة في ضمير المجتمع اللغوى ككل.

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوى أيضا أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر مجموعة من المنظومات المتداخلة. تجمعها علاقات التشابه والتضاد. فالكلمات التى تحتها خط في الجمل الآتية تتشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالأخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً .

(١) قابل زيدُ عَمْرا .

(٢) قابل الولدعَمْرا .

(٣) قابل الولد الصغير عَمْرا .

(٤) قابل الولد الصغيرالذى ضربه أخى عَمْرا .

إذن هناك علاقه تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذى ضربه أخى . وإذا كنا نعنى نفس الشخص فهناك أيضا اتفاق في المعنى . والتشـابه هنا تشابه تركيبى ووظيفى إذ إن لها كلها بنية المركب الاسمى Noun phrase، ومن الممكن أن تقوم أى منها بـوظيفة الفاعل أو المفعول به في الجملة . بينما نجد فى (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتهما حط .

(٥) أخذت تينا لأخى .

(٦) أخذت طينا لأخى .

فالعلاقة هنا بين التاء والطاء علاقة تضاد مما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦) .

كما نجد أيضـا أن النظم هو سمة أساسيـة من سمات البنية اللغوية ، وعلى عـالم اللغة أن يكتشف النسق أو النظم في اللغـة التى سيدرسها . فتتـابع الأصوات في اللغـات مثلا لـه نظام دقيق ، ولكل لغة قـوانينها الخاصة التـى تسمح بتتابعات معينـة ، أو تمنعها طبقا لنظـام اللغة . فمن المعروف مثلا أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبـدأ الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها إلى ثلاثة مثل :

(٧) pin

(٨) spin .

(٩) split

ولكن اذا بدأت الكلمـة الانجليزية بثلاثة صـوامت وكان أولها S / فلابـد من أن يكون الثانى إما / K / أو/ T / P / ، ولابد أن يكون الثالث إما / l / أو / r / : وذلك مثل : split street scream أما في اللغـة العربية فمن المعروف أيضـا أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثـة صوامت متتابعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنيـوى في علم اللغـة هـدف البحث اللغوى بـأنه دراسـة وتحليل اللغـة كما يستعملها النـاس في وقت ومكان معنيين . ويحدد لنا هـذا الهدف المادة العلمية التى يقـوم عالم اللغة بتحليلها وهى النص اللغوى أى ما يقوله الناس . وقد نقضت البنيوية الاعتقاد الذى كان سائدا آنذاك بأن اللغـة المكتوبة هى أرقى وأفضل من اللغـة المنطوقة ، وأن اللغة المنطوقـة ما هى إلاصورة مشوهة للغة المكتوبة ، وأن لغة الأدب هى اللغة المثلى التى يحتذيها من أراد تعلم اللغة ، كما كان الاعتقـاد سائدا بأفضليـة بعض اللغات ، فقـد عدّ البعض اللغـة العبرية لغـة الله ، إذ

نزلت بها التوراة، كما كـان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغـات الأوربية. وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للبنيوية.

أسبقية الكلام:

(١) من الواضح أن جميع لغات العالم هي لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة.
(٢) بدأ الكلام قبل الكتـابة بفترات طويلة في تاريخ المجتمعـات البشرية. فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة، بينما من المعروف أن الانسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة.
(٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولا، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.
(٤) تعلم الطفل للكلام تلقائي، فهو يتعلم الكـلام دون معلم بينما لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم.
(٥) الكتابة اختراع انساني ويمكن تغيير أنظمة الكتابة بقرار كما فعل كمال أتاتورك في تركيا، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهما كان اتخاذ قرار باضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة.

اكتساب اللغة

يعتقد البنيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحـة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لغة. يتعود الطفل على سماع عبارات معينـة ويبدأ في تقليـدها وتكرارهـا، ويجد أن هذه العبـارات تلبي له احتياجـات فعندما يقـول "إنني أريد لبنا" يتـم احضار اللبن إليه، وهكـذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه. فاللغة هي سلوك إسانى وتعلمها ـ شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى ـــ هـــو اكتســـاب السلـــوك اللغـــوي Linguistic behavior عن طـــريق التقليـــد والمحـــاكـــاة والاستجابةللمثيرات stimulus - response

التحليل اللغوي

يرى البنيـويون أنه يجب وصف كل لغـة حسب بنيتها الخاصة، كما يجب عدم فـرض بنية لغة على لغة أخرى. فقد حاول علماء اللغة التقليديـون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليـزية. وقد اهتم البنيويـون بتحديد أدوات البحث وطرقـه تحديدا قاطعا، فتـولدت مثلا نظريـة الصوت phoneme theory، وحددت النظـرية طرق تحليل اللغة على المستـوى الصوتي ووضعت معايير تحدد بها الأصوات فيما يلي:

a. minimal pairs

b. phonetic similarity

c. complementary distribution

d. psychological reality

وهكـذا زودت النظريـة البـاحث بما يهديـه في بحثه وأرشـدتـه الى مـا يجب أن ينظر اليـه ويبحثه، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنيوي التأكد على أهمية إجراءات وطرق البحث، وكان على الباحث في كل وقت أن يـدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الـذي توصل إليه، وأنه كان يتبع باستمـرار طرق البحث السليمة. وقد كان الاعتقاد أن السبيل الـوحيد للتأكد من عملية البحث هو ضمان عدم تدخل الناحية الذاتية للباحث في بحثه. فعلى البـاحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية. بل يجب عليـه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه بتطبيقه اجـراءات البحث اللغوي بـدقة أن يضمن سـلامة النتـائج التي يتوصل اليهـا، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الافراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي.

النحو التوليدي Generative Grammar

بينما كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنيـويين دعا ناعوم تشومسكي ـ مؤسس المنهج التـوليدي ــ عالم اللغـة الى التحول من مجرد وصف ورصـد الظواهـر اللغويـة إلى العنايـة بتقديم تفسير عميق للظـواهر الـدالة. فهو يـرى أن نجاح العلـوم الطبيعية في العصر الحديث يرجع إلى متـابعتها البحث عن المباديء التفسيرية التي تنفـذ إلى عمق الظواهر المنتقاة لـدلالتها التفسيرية. ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المعـرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري لابد وأن ترتكز على ثلاثة مباديء رئيسية:

(١) التجريد: وهذا يقتضي بناء نماذج مجردة.

(٢) الطبيعة الرياضية: هذه النماذج المجردة ذات طبيعة رياضية.

(٣) المرونـة الابستمـولوجيـة: "هـذه النماذج الـرياضيـة المجـردة أكثـر واقعية الى حـد مـا من الاحساسات العادية للعلماء".

يقول تشومسكي: إن هدف البحث اللغوي هو وصف[٢٩] المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغـوي. فمن المعروف أن النص اللغـوي قـد لا يكون تعبيرا أمينـا عن المعـرفة اللغـوية لـدى المتكلم. فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التشتت أو شرود الفكر أو السكر مما يؤثر على أدائه اللغـوي. وفي هذه الحالات لا يكون أداؤه اللغوي تعبيراً أميناً عن قدرته اللغـوية ولا يكون الأداء performance تعبيراً سليماً عن الكفـاءة competence الا في حالـة المتكلم المستمع المثـالي في الجماعة اللغـويـة المتجانسـة تمامـا، "وفكرة" المتكلم المستمع المثـالي تحتوي على قدر كبير من التجريد، وبالتـالي يكون الاعتماد على دراسة النص اللغوي وحده غير كافٍ لوصف المعـرفة اللغوية. ومن مظاهـر المعرفة اللغوية لـدى المتكلم قدرته على الحكم بأن مجموعة من الكلمات تشكل جملة سليمة فى لغته أم لا. فمتكلم العربية مثلا يستطيع الحكم بأن (١٠)، (١٢) جملتان عربيتان صحيحتان، بينما (١١)، (١٣) غير صحيحتين:

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من على.

(١١) * على من أخذت الكتاب فاطمة.

(١٢)ذهب أحمد الى الحديقة .

(١٣) * أحمد الحديقة الى ذهب .

ولا بد من أن يضم النحو العربي الذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تمنع جمل (١١)، (١٣) وفي نفس الوقت تولد جمل (١٠)، (١٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلا لماذا تحتمل الجمل الآتية أكثر من معنى :

(١٤)قابل علي الوزير الذي انتقده .

(الوزير انتقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)

(١٥) ظن أحمد أنه نجح .

(أحمد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصا آخر نجح)

كما يجب على النحو العربي أن يوضح لماذا في جملة (١٦) فاعل "يدفع" لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينما يكون فاعل "يدفع" في (١٧) هو مفعول" سأل" .

(١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ .

(يدفع زيد المبلغ) .

(١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ .

(تدفع فاطمة المبلغ) .

ان مجرد دراسة النص لا يفيد عالم اللغة كثيرا في تفسير هذه الأحكام التي يتفق فيها متكلمو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معرفتهم اللغوية .

البنية السطحية والبنية العميقة :

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مثلا فقط لا يفسر كثيرا من الظواهر اللغوية، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بد أن يتعدى عالم اللغة البنية السطحية الى البنية العميقة وهو يستشهد بالآتي :

من السهل إرضاء جون — (18) John is easy to please

جون يتطلع إلى إرضاء الناس — (19) John is eager to please

فانه يبدو من البنية السطحية (١٨)، (١٩) أنهما متماثلتان، ولكن في الحقيقة يدرك متكلمو اللغة أنهما مختلفان تماما .

فمن الممكن القول :

(20) It is easy to please John

بينما لا يكون ان نقول :

(21) *It is eager to please John

والسبب هو أن وظيفة المركب الاسمي "John" في (١٨) تختلف عنها في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة المفعول به المباشر للفعل "please" بينما هو في (١٩) يقوم بوظيفة الفاعل. ولا يبدو هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين.

اكتساب اللغة :
يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

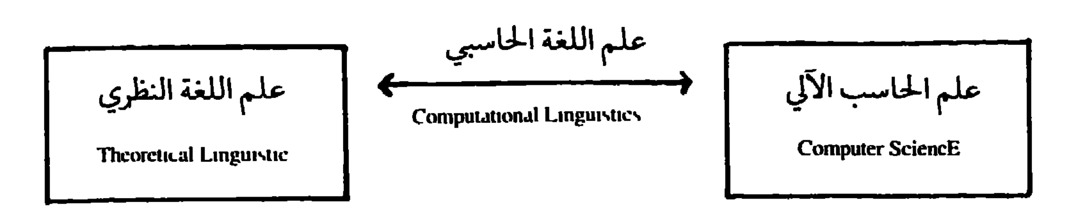
بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظام اللغوي لجماعته اللغوية في فترة وجيزة نسبياً لا تتعدى أربع سنوات أو خمساوبدون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية الهائلة من سماعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير الى وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك علاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة . وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية شكل وبنية اللغة الانسانية كما تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عالم اللغة الأساسي هو الكشف عن هذه القواعد الكلية . وهكذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها الى العناية بتفسير ما وراء النصوص . أي تحديد المعرفة اللغوية التي جعلت هذا النص ممكنا والتي تولد ما قيل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة :

أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جميع المجالات العلمية والعملية في الفترة الأخيرة الى بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علماء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، مما أدى الى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، وفي حالة علم اللغة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي .

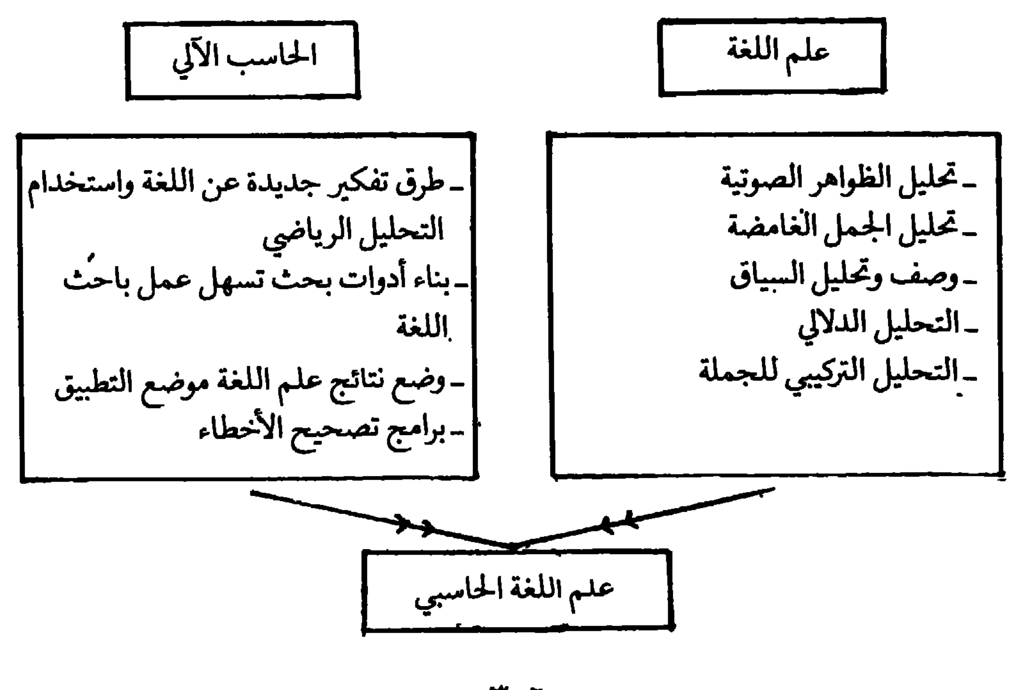
ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي.



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغةالحاسبي نموذجاً رائعاً للتعاون بين علماء الحاسب الآلي وعلماء اللغة. وتعبر منهجية البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة والحاسب الآلي. فقد أدرك علماء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البرمجة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب، ومن هنا اتجه البحث الى محاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية(٣٠) Natural Language Interface كما استفاد علماء اللغة من امكانات الحاسب باستخدامهم برامج الاعراب Parsers وبرامج تحليل وتخليق الكلام.

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الآلي.



- برامج تحليل وتخليق الكلام
- برامج الإعراب والتوليد
- الترجمة باستخدام الحاسب

شكل (٣)

يهدف علم اللغة الحاسبي الى بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية بهدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها :

١ ـ الترجمة باستخدام الحاسب الآلي
٢ ـ الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية
٣ ـ تمثيل المعرفة الانسانية Knowledge Representation
٤ ـ الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية
٥ ـ اختبار الانحاء التي يصفها علماء اللغة .

ونلاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنما هو علم تطبيقي ، وشأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلا عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وانما يتحتم عليه الاهتمام بجميع قواعد اللغة بأكملها وبشمولها حتى يمكن له أن يقدم برناجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتمام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الاطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لاحساسه بالحاجة الى وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلمْ اللغة الحاسبي فيما يلي :

علم اللغة الحاسبي	علم اللغة العام
١ ـ يهدف الى بناء برامج قادرة على معالجة قدر معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه	١ ـ يركز على المقدرة اللغوية النحوية Grammatical Competence
٢ ـ يقبل حلولاً تقريبية تحل معظم الاستعمالات المطلو بة	٢ ـ يهتم بالقواعد الكلية
٣ ـ يقبل برامج قد تفشل في بعض الاحيان	٣ ـ يهتم بالتوصل الى أبسط الانحاء
٤ ـ يهدف الى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغه	٤ ـ يهدف الى التوصل الى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الانسان .

خاتمة :

طرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعـرضت مناهج البحث المختلفـة في علم اللغةابتـداء من علم اللغـة لدى العـرب القدمـاء ووصولا الى المدرسة التوليديـة الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وآثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغـة الحاسبي الذي يمثل قمـة التداخـل بين العلوم الطبيعيـة والعلوم الانسـانية في هـذا العصر . كما أوضحت أيضـا أن منهجيـة البحث العلمي في العلـوم الانسـانيـة والطبيعيـة هى منهجية واحدة تهدف الى تفسير الظواهر الطبيعية والانسـانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية ـ سواء منها الطبيعية أو الانسانية ـ ونظائرها التطبيقية .

* هوامش البحث

(١) محمد الرميحي ـ العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥

(٢) ادوارد يونس مراجعة The Gene Business: Who should control Biotechnology .

(٣) العربي ــ العدد ٣٤٠ مـارس ص ١٨٧ The chronicle of Higher Education Volume 33, No. 27 March 1987 pp 1-12

* تم تمويل هذا البحث جزئيا عن طريق وحدة برامج الأبحاث جامعة الكويت ـ منحة رقم RMU 004

* القي جزء من هذا البحث في الحلقة الدراسية التي نظمتها كلية الآداب بجامعة الكويت حول مناهج البحث في العلوم الاجتماعيـة والانسانيـة ـ ابـريل ١٩٨٧ . وقد استفـاد الكاتب من الاسئلـة والملاحظات التي أبـداها السادة المشاركون بالنـدوة كما استفاد ايضا من الملاحظات الواردة بتقرير أ. د. فؤاد زكـريا عن الابحاث المقدمة من الحلقة والملاحظات التي أبداها أ. د. عبدالغفار مكاوي على هذا البحث مما كان له فضل كبير في اتمام هذا البحث بصورته الحالية .

(٤) نقلا عن أسامة الخولي «الثقافة والاعتماد على الذات في الوطن العربي» ، الكويت ابريل ١٩٨٦ .

(٥) The chronicle of Higher Education Volume 33 No 39 Jan 10 1987 p 26

(٦) Peter Bishop (1986) Fifth Generation Computers Concepts Implementation and uses Ellis Harwood New York

(٧) Andrew Malnor (1985) Instructional Materials Development paper presented at the IBM Europe Institute Oberloch, Austria

(٨) W Woods (1973) Progress in National Language Understanding An Application to Lunar Geology AFIPS conference Proceedings pp 441 - 450

(٩) K. Jenson, G Heidron, S Richardson and N Haas (1986) PEG &CRITIQUE Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Toronto Canada

(١٠) Philippe van parijs (1981) Evolutionary Explanation in the Social Scienes An Emerging paradign Rowman & little field Totma, New Jersey

(١١) Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton _ Century Inc. New York.

(١٢) L Bloomfield 1933 Language New York Holt

(١٣) على فرغلي "علم اللغة والذكاء الاصطناعي

ورقة قدمت في الندوة الدولية الاولى لجمعية اللسانيات بالمغرب ـ الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .

(١٤) توماس كيون ١٩٧٠

(١٥) ابن فارس «الصاحبي» ص ٦٤ .

(١٦) الثعالبي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢

(١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .

«فقه اللغة في الكتب العربية» دار النهضة العربية بيروت ص ٣٣ .

(١٨) تشومسكي Aspects of the Theory oi Syntax' Mit Press' 1965

(١٩) _ The logical structure of Linguistic Theory. Plenum Presess 1975

(٢٠) Lectures on Government & Biding. Far-

is Dordrecht 1981

- Knowledge ol language. its nature origin and use N Praegu 1985

- Barriers MIT Press 19

(٢٣) عبدالقادر الفاسي الفهري اللسانيات «واللغة العربية :

نماذج تركيبية ودلالية» «دار تويقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب

(٢٤) الخليل بن أحمد «العين» تحقيق الدكتور عبدالله درويش بغداد ١٩٦٧ص ٦٤ ـ ٦٥

(٢٥) سيبويه «الكتاب» بولاق ١٣١٧هـ جزء ،ص ٤٩٤ ـ ٤٠٧

(٢٦) ابن جنى« الخصائص» تحقيق محمد على النجار . عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة

(٢٧) ابن« فارس» الصاحبي

(٢٨) فرديناند دى سوسير ١٩١٦ . Course in General linguistics (first edition 1916)

New york philosphical Library fifth edition 1959

(٢٩) عبدالقادر الفهري اللسانيات واللغة العربية ص ٢٤

(٣٠) رالف جريشمان ١٩٨٦

Computational Linguistics An Introduction Cambridge University Press Cambridge

[صدر حديثا]

أثينا السوداء : تأليف مارتن برنال
عرض وتحليل

د مصطفى العبادى

الكتاب الـذى نتناوله هنا بـالعرض والنقد يمثل جزءا من مشروع ضخم يكتمل فى ثـلاثة مجلـدات؛ وكما يتضح صراحة من عنـوانه «أثينـا السـوداء، الجذور الأفـرو ـ آسيـوية للحضـارة الكلاسيكية» أنه يهدف الى تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة. ونحن نتناول فى هذا المقال الجزء الأول الذى ظهر فى ١٩٨٧، ويقع فى ٥٧٥ صفحة وقد اختص المؤلف هذا الجزء بعنوان خاص، بعد العنوان العام، وهو «بـدعة اليونان القديم ١٧٨٥ ـ ١٩٨٥». ويتبين من حدّة الألفاظ التى يستخدمها المؤلف فى العنوان والكتابة معا، أنه يقف موقفا رافضا من كل مـا كتب عن اليونـان القديم خـلال القـرنين الأخيرين، اللذين تتمثل فيهما دروة نضج الحركـة العلمية فى أوربـا وفى عبارة أبي العلاء المشهـورة، يدعي مارتن برنـال أنه قد جـاء بما لم يستطعه الأوائل.

ونظـرا لخطورة الادعـاء وأهمية الموضـوع، فيجدر بنـا أن نتعرف أولا على شخصيـة المؤلف وخلفيتـه الثقافيـة والسياسيـة أيضا، إذ أن مـارتن بـرنال ليس من فئـة الدارسين الكـلاسيكيين التقليديين؛ ولا كان إعداده الأكـاديمى فى مجال الدراسات اليونانية القـديمة، بل كان تخصصه الأساسى فى دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة. فبعد أن أكمل تعليمه الجامعى فى جامعـة كمبردج ببريطانيا، عُين زميـلا بكلية كنجـز فى مجال دراسات شرق آسيا، ولـه دراسات متعـددة عن تاريخ الصين الحديث، لعل أشهـرها هـو «الاشتراكية الصينيـة حتى ١٩٠٧»؛ الى جانب أبحاث فى العـلاقات الثقافية بين الصين والغـرب فى مطلع القرن العشرين، وفى دراسة السياسة الصينيـة المعاصرة. ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتمامه بالحرب فى الهنـد الصينية التى كانت دائرة آنذاك؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام الى دراسة الحضارة الفيتنامية، التى كانت لا تزال نادرة فى بـريطـانيـا حتى ذلك الـوقت. كما قـام بزيـارات متعـددة لأقـاليم الشرق الأقصى بما فيهـا كامبوديا وفيتنام الشماليـة والجنوبية. ولم يقتصر نشاطـه في بريطانيـا على العمل الأكاديمي، بل شارك أيضا فى مجال السياسة العمليـة، فكان عضوا فى حزب العمال البريطاني فى الفترة ١٩٥٧ ـ ١٩٦٥، واستقـال منه بسبب اختـلافه مع سيـاسـة الحزب تجاه فيتنام. وهـو عضو فى الجمعيـة الفابية البريطـانية (Fabian Society) التى تمثل الهيئة الفكرية داخل نطـاق الحركة العمالية. وقد شارك فى إحدى منشـوراتها رقم ٤٢٠ التى صدرت فى مارس ١٩٧٣*. ولكن الفـرقة بينه وبين حزب العمال لم تؤد الى استقالته كعضو عـامل فى الحزب فحسب، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا، إذ انتقـل مع بدايـة السبعينيات من كمبردج فى بـريطانيـا الى جامعة كـورنل فى الـولايات المتحدة الأمـريكية، ليعمل بـاحثا فى تـاريخ الصين الحديث فى بدايـة الأمر؛ ثم عُين بعـد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه government studies فى جامعة كورنل وغيرها من

الجامعــات الأمــريكيــة . ولعل تعيينــه لهذا المنصب يكشف عــن شــدّة تعلق مــارتن بــرنــال بــالسياســة ، فلم يكــد يترك ممارستهــا العملية فى بــريطــانيا ، حتى اعتنق ممــارستهــا النظريــة فى أمريكا .

ويبدو أن انتقــاله من العمــل بجامعة كمبردج الى العمــل بجامعة كــورنل ، ومن اشتغــاله بالسياسة العملية فى بــريطانيا الى السياسة النظرية فى أمريكــا ، اقترن ايضا بتحول كامل فى مجال اهتمامــاته الفكــريــة ؛ فإذا بها تنتقل انتقالا مفــاجئــا وتتغير تغيرا جذريــا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى ، وتــرتــد مــن التــاريخ الحديث والمعــاصر إلى التــاريخ القــديم والموغل فى القدم . ويحدثنــا المؤلف نفسه فى إيجاز عن هــذا التحول ، ويعترف صراحــة أن دوافعه الأســاسية كــانت سياسيــة أيضا . فيقــول فى عام ١٩٧٥ عــانى من «أزمة منتصف العمــر» . ويسكت عن أسبابها الشخصيــة ، ولكن أسبــابها السيــاسيــة تتعلق بــانتهــاء التــدخــل الأمــريكي فى الهنــد الصينية ، وبــإدراكه أن الماويــة فى الصين قد أشرفت على نهايتهــا ؛ وأن مركــز الخطر فى العــالم قد انتقل من الشرق الأقصى الى شرق البحــر المتــوسط ، ويقصد بــه الصراع العــربي الإسرائيلى . ثم يضيف أن هذا التغير دفعه للاهتمام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهــودية المتناثرة فى ثنايا أسلافه زادتــه حرصــا على اقتفاء أثــر هذا الجانب من «جــذوره» . وهكذا شرع فى دراســة تاريخ اليهــود القــديم ، والعــلاقــة بين بني إسرائيل والشعــوب المحيطــة بهم ، وخــاصــة الكنعــانيين والفينيقيين ؛ واتضح لــه أن العبريــة والفينيقية ، لم تكــونــا لغتين ساميتين فحسب ، ولكــن كانتــا مفهومتين لكل منهما ، أي أنهما لهجتان للغة كنعانية واحدة (ص ١٢ ـ ١٣ من الافتتاحية) .

هــذا هو مــا يــذكــره المؤلف فى افتتاحيتــه من أسبــاب سيــاسية يبرر بها تغيير مجال عملــه الأكاديمى . ويمكننــا أن نضيف إلى أسبابه تطوريــن خطيرين كانت أحداثهما قد بــدأت تتوالى وتتتابع على خريطــة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٤/ ١٩٧٥ ، وهما الحرب الأهليــة اللبنانية وسياســة الوفاق بين مصر وإسرائيل . ولعلــه ليس من قبيل الصدفة المحضــة أن الكتاب يختص بموضــوعين أساسيين ، هما مصر وفينيقيــا وعلاقتهما بــاليونــان أثناء الألف الثــانى ق . م . وكأن المقابلــة السياسيــة بين القديم والحديث ، تتمثل فى أنــه إذا كانت اليــونان تمثل أوربــا قديما ، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الــدور فى منطقة شرق البحر المتــوسط حديثا . وهــو يلمح الى هذا التطابق بقوله «منذ ١٩٤٩ ، أصبح اليهــود ـ أو على الأقل الإسرائيليون ـ يُقبلون على أنهم أوربيون كــاملون» (ص ٣٥ ــ ٣٦) . ويترتب على هذه المقــابلــة ، أنه إذا أمكن أن تنشأ قــديما روابط بين اليونان الأوربيــة وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الآسيوية ، كــذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل «الأوربية» وكل من مصر ولبنان .

ويتبين من هذه المقــدمة أن الكتــاب الذي بين أيدينــا ليس عملا علميــا أساســا ، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمــة لمنهج البحث التاريخى ، وإنما هو دعوة الى فكرة سياسية معاصرة ، حــاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهــد وما يناسبه من تفسيرات فى التاريخ القديم . وكان من الطبيعى أن وجدنــاه ـ من أجل تحقيق مشروعه ـ يسلك سبيل الهواة ،

وذلك باتباع طريقين؛ الأول لتعويض ما فى تكوينه الأكاديمى من نقص، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصصين فى المجالات العلمية المختلفة التى ليس لديه خبرة أصلية لسلوك دروبها. وهو يثبت فى تقديمه ما يزيد على مائة من أسماء هؤلاء الدارسين المتخصصين. وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التى يذكرها، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهاد غيره.
أما الطريق الثاني، فهو تجنب منهج البحث التاريخى بالاتجاه الى المصادر القديمة مباشرة، ولكن اتجه الى تتبع تيارات معينة فى الكتابات التاريخية الحديثة منذ القرن الثامن عشر الى الآن. وبعبارة أخرى، فالكتاب يمكن اعتباره قراءة سياسية لنوع معين من المؤرخين فى القرنين الأخيرين يصنفهم المؤلف بأنهمْ رومانتيكيون وعنصريون ومعادون للسامية.

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيبين أساسيين، الأول أنه كُتِب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الالتزام بمنهج البحث العلمى. وقد يتبادر الى ذهن القارىء أننا نبالغ فيما نذهب اليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتاب ومهجه، ولكن يكفى أن أحيل مثل هذا القارىء الى ما يذكره أحد المتحمسين له، وهو الكسندر كوكبورن Alexander Cockburn فى مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشر دور نشر كبرى فى انجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتاب؛ من بينها مطابع جامعات هارفرد وكولومبيا وكورنل وكمبردج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لضعف المنهج العلمي وغلبة الطابع السياسى.

(Zeta Magazine, April 1989, pp 33 - 5)

بعد هذا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التى أحاطت بفترة تأليف الكتاب ونشره، ننتقل الى العمل ذاته ومادته؛ ونلحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغربته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص، ولذلك نجده يسارع الى تقديم نماذج من بعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات إيجابية فى بعض مجالات المعرفة. ومن أشهر الأمثلة التى يستشهد بها، شليمان Schliemann، رجل الأعمال الألمانى الذي وهب نفسه وماله للكشف عن آثار طروادة وموكينى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتريس Michael Ventris المهندس البريطانى/ اليونانى، الذى جعل هوايته حل رموز الكتابة المعروفة باسم «الخطية الثانية» (Linear B) والتى ترجع الى القرن الرابع عشر ق. م. فى بلاد اليونان. وبعد عمل متصل دام نحوا من عشر سنوات نجح فى محاولته وأعلن اكتشافه فى عام ١٩٥٢ بأن الكتابة الخطّية الثانية تسجل لغة يونانية قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية المعروفة. (ص ٤ ـ ٥)

وقياسا على هذه السوابق وأمثالها، يبرر برنال إقدامه من خارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفى الواقع أن مؤلفنا أخذ موضوعه أخذا جادا طوال عشر سنوات كاملة، وجمع قدرا ضخما من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعينا ـ كما ذكرنا ـ بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل ركيزته الأساسية فى هذه الدراسة هى درايته وخبرته الممتازة باللغات، حيث ان تخصصه الأصلى فى حضارات الصين

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلمام بـاللغويات وأصولها القـديمة والفروع التـى انقسمـت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغـة خلال القرنين الأخيرين. وسوف نجده يقدم مادة أوفى فى مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثرى.

أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب ، فهي وجود تصورين رئيسيين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة ، الأول التصور القديم ، والثاني التصور الأوربي أو الآرى ـ كما يفضل برنال أن يسميـه ـ وحسب التصور الأول يري برنال أن القـدماء من اليونان أنفسهم كانـوا يعتقدون أنهم استمدوا منـابع حضارتهم من الشرق والجنوب ، وعلى وجـه الخصوص من مصر . ويذهب الى أن هـذا التصور ظل سائدا حتى القـرن الثامن عشر . أما التصـور الثاني ، الذي يرفضه برنـال ، فيقول إن اصحابه يذهبون ا لى أن أصول اليونـان القدماء أوربية شمالية ، ومن ثم ، آرية . ويذكـر برنال أن هذا التصور نشأ مع نهاية القرن الثـامن عشـر ثـم ساد في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية ، حين بلغ ذروته ـ في اعتقاد برنال ـ في الفترة ما بين ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ تحت تأثير حـركة العداء للسامية . ويلقى عليـه في هذه الفترة الأخيرة اسم التصور الآري المتطرف : ثم تخف حدة هذا التطرف الآري بعد الحرب العالمية وقيام دولة اسرائيل ويظهـر في الفترة ١٩٤٥ ـ ١٩٨٥ مـايسميـه برنـال بـالتصـور الأوربي المعتدل ، الـذي تضمن عناصر من التصور القديم فيما يتعلق بتأثر اليونان القدمـاء بالحضارة المصرية القديمة . أما بعد ١٩٨٥ فيدعونا المؤلف الى الأخـذ بما يطرحه في هذا الكتاب ، ويسميه بـالتصور القديم المعدل (the revised old model)

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب ، الذي يمهد له بفكرة عن نشأة اللغات البشرية ، فيقول إنـه يؤمن بوحدانيـة أصل اللغات (monogenesis) وذلك بسبب وجود علاقـة عضوية بين اللغات الهندأوربيـة ومجموعة اللغات الأفـروآسيوية . ويذكـر آن الانقسام بين الأصلين هاتين المجموعتين ربما حـدث منذ نحو خمسين ألف سـنة على الأكثر ، أمـا بالنسبة لأصل المجمـوعة الهندأوربية ، فـربما يرجع الى قوم من البدو الرحل في شمال البحـر الأسود ، وليس كما كان يظن من قبل أنهم كانـوا يسكنون جبال وسط آسيـا . وهو يشير الى أن هذا هـو ما استقر عليـه الرأي خلال الثلاثين سنة الماضيـة ، وعرف باسم (Kurgan Culture) وأمكن التعرف على ثقافة كورجان في منطقة شمال البحر الأسود ، فيما بين الألفين الرابع والثـالث ق.م ، ويبدو آن أصحاب هذه الثقافة المادية ، انتشروا غربا الى أوربا وفي اتجاه الجنوب الشرقي الى ايران والهند وجنوبا الى البلقان واليونان ، ويضيف أن اللغات الحيثيـة ومجموعة لغات الأناضول تنتمي أيضـا الى مرحلة مبكرة من أسرة اللغات الهندأوربيـة . أما المجموعة اللغـوية الكبيرة الثانية الأفروآسيـوية ، فيعتقد أنها نشأت في منطقة البحيرات في شرق وسط أفريقيا ، ومنهـا انتشر السكان غربا الى تشاد ، وشمالا الى المغـرب وجنوب مصر ، وشرقـا الى اثيوبيـا (حيث المتكلمون بـالساميـة المبكرة) ، ومنهـا الى الجزيـرة العربيـة ثم وادي الـرافدين وسـوريا ، ويظن آن هـذا الانتشـار الكبير بدأ منـذ الألف

التاسع ق. م ، وعلى ذلك فهو يذهب الى آن استقرار المتكلمين بالسامية في وادي الرافدين ، سابق على وصول السومريين المتكلمين بلغة هندآوربية في الألف الرابع ق. م. (ص ١١ ـ ١٢).

بعد هذا التقديم اللغوي والاشارة الى فرص التقاء هده اللغات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى موضوعه الرئيسي وهو المؤثرات الحضارية التي أخذتها اليونان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق. م. (٢١٠٠ ــ ١١٠٠ق. م) ويبدأ الفصل عن « التصور القديم في العصور القديمة » (ص٧٥ ــ ١٢٠) بفقرة مشهورة لهيرودوت يشير فيها الى «ما أورده غيره من الكتاب من آن المصريين كانوا قد وصلوا الى البلوبونيز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم» (هيرودوت ٦/ ٥٥) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق. م. تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الخامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريبيدس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل الى آرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجبتوس وأولاده الخمسين ، وآن داناوس آقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم «البيلاسجيين». وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها.كثيرون قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون والبيلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلوبونيز وكريت.؟ وهل البيلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٢ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق. م. كانوا هيلينيين ويتكلمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي ترددت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق. م. وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيما يتعلق باحتلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيين والبيلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨٢ ـ ٨٣).

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول آن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر ـ رغم عدائه لهم ـ وهو الاهتمام بتفسير نصوص ذات طابع أسطوري أكثر من الاعتماد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع الثقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلولا لجميع المشاكل ، الا أنها ـ مع ارتقاء أساليبها وتزايد نتائجها ـ تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتأخرون . فالفارق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق. م. وعصر هيرودوت وايسخيلوس ويوربيدس قد يصل الى ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتائج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصدق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه.

من الأمـور المستقـرة بين دارسي تاريخ الشرق الأدنى القـديم أن فترة الألف الثـاني ق . م تمثل ذروة الحضارة المصرية وعـاية اتساع سلطانها وتأثيرهـا في شرق البحر المتوسط ، اذ لم يقتصر سلطان مصر وتأثيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتـد وشمل كثيرا من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان وقد أثبتت الحفائر الأثـرية التي أجراها آرثر ايفنس Arthur Evans ودراسات بندلبوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoutter وهيلين كانتور Helen Kantor وحفائر سبيروبولس T. Spyropoulos وغيرهم ، أن علاقـة مصر باليونان لم تتـوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعـد طرد الهكسوس في القـرن الخامس عشر ق . م . وخلال عصر الدولة الحديثـة وفترة تفوق مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط . * ومن المعروف أيضـا أن كثيرا من الأفكار التاريخية التي سادت في القرن التـاسع عشر قد ثبت بطلانها في القـرن العشرين ، وخاصـة بالنسبة لفترة تـاريخية مثل عصر البرنز، ليس في اليـونان فحسب ولكن في العـالم كله ، نظـرا لاعتماد الدراسـة فيها اعتمادا مباشرا على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كـامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتـابه مناقشة أو نقـد الآراء السائدة الآن ، ولكنه يتجه الى منـاقشة ونقد آراء القـرن التاسع عشر بـالـذات . وقبل أن يصل الى القـرن التاسـع عشر ، يعقد الفصلين الثـاني والثالث لتطور الموقف التـاريخي في أوربا تجاه مصر والحضارة المصرية . وهنا نجـده يقدم صورة مشرقـة للموقف المتسـامح وأحيانـا المتحمس الـذي يتخذه من مصر رجـال الكنيسة المسيحيـة وعلماء عصر النهضة حتى القـرن الثامن عشر (ص ١٢١ ـ ٨٨١) فتحت تأثير بعض كتـابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون وديودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسـوا كثيرا من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قـد أخذوها عن الرافدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات الى هرميس مثلث العظمات ، المصري Hermes Trismegistos ، ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفـة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هـرميس هذه ، تضمنت جزءا من حكمة المصريين القـدماء ومعرفتهم ، حتى اذا كان عصر النهضـة الأوربية وحركة احيـاء علوم اليـونان ، ازداد تعلق الأوربيين بـالمصريين . ويبـالغ المؤلف في تصـوير الموقف الى القـول «بأن الاغريق كـانوا مـوضع الاعجاب بسبب حفـاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القـديمة . . . . والى حـد مـا كـان تطـوير المنـاهج التجـريبيـة في مجال العلـوم وعلى أيـدي رجـال مثل باراسلسوس Paracelsus ونيوتن Newton بهدف استعـادة مـا كان قـد فقـد من معـارف المصريين وهرميس » (ص ٢٤ ـــ١٥٧) . ويتجـاوز المؤلف حد المبـالغة الى درجـة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشافـه أن الشمس مركـز الكـون ، في القـرن السادس عشر . فتحت تأثير مـا كتبه فـرانسيس ييتس F Yates في ١٩٦٤ ، حول البيئـة الفكريـة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتمام «بنصوص هرميس» التي تؤكد على قدسية الشمس وعبـادتها ، نجد برنـال يرى أن فكـرة قدسيـة الشمس في نصوص هـرميس ، هي التي وجهت تفكير كـوبرنيكوس الى مـركزيـة الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هـرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهي مركزية الأرض . واصح أن مؤلفنا لم يعتمد على نصوص كوبرنيكوس مباشرة ، ولو فعل لعلم أن كوبرنيكوس يقول صراحة في رسالةالى البابا بولس الثالث عام ١٥٤٣ «ان أول اشارة الى ثبوت الشمس وتحرك الأرض ، قرأها في كتاب الأكاديميات لتشرون» . ❋ وخلال القرن السابع عشر والثامن عشر بعد ذلك ، يخبو بريق نصوص هرميس ، وتفقد جاذبيتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكن مفكري القرن الثامن عشر الذين اشتهروا «بالاستنارة بالعقل» (Illuminati sapientiae) لم يفقدوا اهتمامهم واعجابهم بمصر وتراثها القديم . ونظرا لأن بعض أعلام الاستنارة الراديكاليين الذين تحمسوا للحضارة المصرية ، اتجهوا أيضا اتجاها لادينيا بلغ ذروته في فترة الثورة الفرنسية ، وجدنا رد فعل قويا من جانب رجال الدين ، وانضم اليهم بعض الكلاسيكيين . وبذلك تم تحالف بين دعاة الهيلنية ودعاة التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة «الرقي» المطرد في التاريخ ، ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيجل Hegel

ترتب على نظرية الرقي المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق ؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونان على حساب المصريين . ويرى المؤلف أن هذا التحول الرومانتيكي اقترن أيضا بالنزعة العنصرية نحو الأوربية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين الهيلينية والآرية ، وهذا هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع إلى السابع ص ص ١٨٩ ـ ٣٣٦) . ومع تسليمنا بالترابط بين الهيلينية والرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، فإن هذا التيار لم يمنع تيارا آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويثبت وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيجل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم ، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر ، فاعتبر الرائد الثاني للكتابة التاريخية العلمية بعد إدوارد جيبون Edward Gibbon أما في مجال الدراسات المصرية ، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علمائها من أمثال دوبويه Dupuis وشامبليون Champollion وجومار Jomard في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ولم يكن الخطر الذي يتهددهم يأتي من جانب الهيلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف ، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة ، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣) . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، لم تتوقف الدراسات المصرية ، وحمل رايتها أعلام آخرون مثل مرييت Mariette وفلندرز بيتري Flinders Petri وجاستون ماسبيرو Gaston Maspero وكورت زيته Kurt Sethe وغيرهم ، دون أن يعترض سبيلهم غلاة الآرية كما يحاول المؤلف أن يؤكده ، مستشهدا ومُشهّرا بنقاط ضعف لدى بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Budge وإرمان A. Erman (ص ٢٥٧ ـ ٢٦٦) . ففي كل حركة علمية مآخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى موضوع الفينيقيين، أو ما يسميه «قيام الفينيقيين وسقوطهم» في الفصلين الثامن والتاسع. فمن المعروف أن قدماء اليونان، وعلى رأسهم هيرودوت، كانوا مقتنعين بأهمية التأثير الفينيقي، بشريا وثقافيا، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإغريق للحروف الهجائية عن الفينيقيين وبقصة كادموس الفينيقي وانتقاله الى اليونان حيث استقر وأسس مدينة طيبة. هذا هو التصور القديم، حسب نظرية برنال والذي ظل مقبولا الى القرن الثامن عشر؛ حتى إذا كان القرن التاسع عشر، يقدم لنا المؤلف صورة مختلفة يطرحها التصور الآري المتأثر بالرومانتيكية والعنصرية، كما سبق أن ذكرنا. ويمثل التصور الآري كاتب ألماني متطرف هو موللر K Mueller الذي دعا في النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفينيقيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨ ـ ٣١٦، ٣٤٠). ولكن موقفا أكثر اعتدالا ساد أوربا في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الآرية والسامية، مع تأكيد تفوق الآرية. فإذا كان الساميون قد أبدعوا دينا وشعرا، فقد أبدع الآريون العلم والفلسفة والحرية... وكل معاني الرقي الحقيقي (ص٣٣) أما في إنجلترا، فقد اختلف الموقف نوعا ما عن سائر أوربا، وذلك بسبب وجود نزعتين في وقت واحد، احداهما متسامحة تجاه السامية والأخرى معادية لها. وقد تمثلت النزعة الأولى في الاعجاب بالفينيقيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكشاف وكذلك لأخلاقهم القويمة في المعاملات؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفينيقيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالذبح. وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواجا في سائر أوربا أيضا، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المؤرخ ميشليه Michlet الذي سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية، كما انعكست هذه الصورة في رواية «سلامبو Salambo» التي صور فيها فلوبير Flaubert القرطاجيين مجتمعا في شدّة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣ ـــ ٣٥٥ وغيرها).

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصور الآري المتطرف» بلغ غاية قوته وثباته، ويستشهد بعالمين هما يوليوس بيلوخ J Beloch وسالومون ريناك Salomon Reinach؛ فكل منهما يعلن قبوله لموقف موللر من حيث المبدأ، ويقرر أن الحضارة اليونانية كانت أوربية خالصة، وأن الفينيقيين ـ باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة ـ لم يقدموا شيئا للثقافة الهيلينية. ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تعكس الموقف العام في أوربا منذ ١٨٨٠ وما بعدها، نتيجة لانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنمسا، وتزايد تأثيرها في بلاد اخرى» (ص٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتمال تأثر بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية، أو شدّة حماسه للهيلينية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين، فإن الموقف يختلف كل الاختلاف بالنسبة لسالمون ريناك، فهو يهودي فرنسي، من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثراء ورقي الثقافة والليبرالية. ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين، إلا أنه كان شديد الاهتمام بالتراث اليهودي ورعايته، فقد أنفق وأشرف على «مجلة الدراسات اليهودية» Revue des Etudes Juives سنوات كثيرة. لذلك نجد من العسير أن

نصدق أنـه كان يمثل الاتجاه العنصري المعادي للسـامية . ولكن يمكننا آن نفهم مـوقف رينان السياسي بـاعتباره ممثلا لاتجاه عكسي تماما كـان قد بدأ ينتشر بين اليهـود الأوربيين أنفسهم منذ نهاية القـرن التاسع عشر؛ ويدعو هـذا الاتجاه الى التوافق والتحالف ـ وإذا أمكن التطـابق ـ بين اليهود الأوربيين وسـائر الأوربيين، على أساس آن الفئتين تشـاركان في صنـاعة حضـارة أوربية واحدة في العصر الحديث . ويتضح هذا الموقف السياسي بجـلاء في مقال ريناك المشهور بعنوان «السراب الشرقي» Le mirage oriental وفيه يعلن «آن القضاء على الصين ومصر والأتراك لم يتحقق إلا بتحالف العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» * .

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر مـن نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري . فإلى جانب الآرية المعادية للسامية ، وجدت الدعوة الى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضا ، أي تحالف الهندأوربية والسامية . ورغم ذلك كله ، لم تخل البيئة العلمية من علماء منصفين مستقلين عن النزعات السياسية ، وخير مثال لهؤلاء العلماء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانس Arthur Evans الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Knossos من أهم الاكتشـافات الأثـرية في العـالم في النصف الأول من القرن العشرين . ورغم اختـلاف الـرأي بين العلماء بشأن بعـض النتـائج التي تـوصـل اليهـا ، فإنـه أعلـن دون مجاملـة لأي من الاتجاهين السياسيين الآخرين ، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦) .

وبعد عـرض سريع لفترة النازية بين الحربين العـالميتين ، يصل المؤلف الى الفصل العاشر والأخير عن «الموقف بعد الحرب والعودة الى التصور الآري الشامل ١٩٤٥ ـ ١٩٨٥» وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحيـة ، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخـرى . وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين ، الأول يراه حسب تعبيره «أقـرب الى النهاية السعيـدة ، وهي حركةٌ بقيـادة علماء من اليهود ، تهدف إلى إزالة ظاهـرة العداء للسامية من الكتـابة في التاريخ القديم ، ومنح الفينيقيين مـا يستحقونه من فضل لـدورهم المحوري في تكـوين الثقافـة اليونـانية» (ص ٤٠٠) . بينما يتعلق الموضـوع الثاني بـرفض الاعتقـاد في استيطـان مصري في اليـونـان في عصر البرنـز . وعلى سبيل التمهيـد لتنـاول الموضـوعين ، يحرص المؤلف ـ تمشيـا مع اهتماماتـه السيـاسية ـــ على توضيح المتغيرات في البيئـة العلمية . وأهم هذه المتغيرات أولا ، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية ؛ ثانيا ، التأكيد الكبير ، داخل بنـاء الثقـافـة اليهـودية ، على الاهتمامـات العقليـة والفكـريـة واحترام العمل الأكاديمي ، مما أدى الى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية ، (ص ٤٠٠ ـ ٤٠١) . وتأكد هـذا الاتجاه الأخير بزيادة التحـاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منـذ الخمسينيات ، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكـز قيادية في هذه الجامعـات في السبعينيات . على العكس من ذلك استمر الأفـارقة والآسيويـون يصطدمون بمشاعـر التميز العنصري في الجامعات الغـربية بصفة عامة (ص٤٠٣) .

بعد هذا التقـديم السياسي، ينتقل المؤلف الى نماذج من الدراسات المعـاصرة في العلاقات بين حضارات شرق البحر المتـوسط القديمة (ص ٤٠٨ ـ ٤١٢). ومن الطـريف أن نلاحظ أن تتابع الحفائر الاثرية وزيادة مكتشفاتها أضعـف من صوت أصحاب النزعات التعصبية الى حد كبير، وأكدّ صـلابة الدراسـات الأكاديميـة الجادة. فأعلنت إيملي فيرمول Emily Vermeule في ١٩٦٠ أن الحضارة الموكينيـة في جنوب اليـونان احتفظت بصـلاتها مع مصر وفينيقيـا طوال فترة وجودهـا. وذهبت الى أن «قوة هـذه الحضارة اعتمـدت بدرجـة عاليـة في تحديد حيـويتها على اتصـالها بكـريت والشرق. . . وحين انقطع هذا الاتصـال أصـاب الثقـافة الموكينيـة عقم بـدد معالمها». وفي سنة ١٩٦٧ أتم جورج باس George Bass اكتشاف سفينة كنعانية من نهاية عصر البرنز على السـاحل الجنوبي لتركيـا؛ واستطاع أن يستنتج من هذا الكشـف ومن غيره من الأدلة أن تجارة منطقة بلاد الشام كانت تقـوم بدور رئيسي في الفترة الأخيرة من عصر البرنز. وفي الوقت نفسه تقـريبا اكتشفت في قلعة كـادميون Kadmeion، وهي القصر الملكي بمـدينة طيبة بـوسط اليونـان، مجموعـة كبيرة من الآثار التي يرجع أصلهـا الى الشرق الأدنى؛ ومن أهـم ما عثـر عليه ثمان وثلاثـون قطعة مـن الأختام الـدائرية Cylinder seals. وهـذا الاكتشاف المهـم أعاد الثقـة في تاريخية قصـة كادموس واستقراره في مدينة طيبـة اليونانية. وفي ١٩٧٣ استطاع فـرانك ستابنجز Frank Stubbings أن يقترح حدوث غـزو مصري وقيام إمـارات هكسوسيـة في اليونـان، وأعلن أن الشواهد الأثرية تثبت وجود تأثير من مصر والشرق الأدنى منذ نشأة الحضارة الموكينية*.

هـذه الخطوات العلميـة الجادة المعتمـدة أساسـا على النتائج الماديـة للحفـائر الأثريـة في اليونان في عصر البرنـز. قابلتها دراسات نشطة في مجال الـدراسات السامية اللغـوية. ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسـات السامية جاءت انعكاسـا مباشرا للأحداث السيـاسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجـذورهم السامية (ص ٣٥، ٤١٥ وما بعدها). فهي ذات تـوجه سيـاسي واضح، وتهدف الى دراسة بيئـة محددة وهي حضارة السـامية الغـربية وتأكيـد صـلاتها القويـة ببـلاد اليـونان. ومن رواد هـذا الاتجاه سيروس جـوردون Cyrus Gordon ومـايكـل أستـور Michael Astour ونجد جـوردون قد وضع لنفسه هـدفا محددا وهـو التأكيد على الصلة بين الثقـافتين العبرية والهيلينية ورأى في أوجـاريت (رأس شمرا) وجـزيرة كريت معـابر لتلك الصلة؛ كما راح يفتش عن مظاهر الاتصال بين هوميروس والكتاب المقدس Homer and the Bible وهو كتاب نشره في ١٩٥٥. ونظـرا لطابع الجدل وغلبة الحماس السياسي على أسلـوبه فقد استقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيقية وكذلك يهوديـة على القـارة الأمـريكية قبل اكتشـافهـا في عصر البرنـز (ص٤١٦). ثم انهارت سمعتـه العلمية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المعروفة باسم Linear A (وهي الكتابة المبكرة في حضـارة موكيني ببلاد اليـونان حـوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد) على أنها كتـابة سامية (انظر مجلة Antiquity سنة ١٩٥٧ و١٩٦٠).

ورغم الفشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتجاه ذاته بأسلوب جديد، وذلك في كتابه بعنوان Hellenosemitica أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأساطير السامية العربية والأساطير اليونانية. ولكن الاتجاه السياسي غلب عليه أيضا حين أثار موضوع العلاقة بين العداء للسامية وكراهية الفينيقيين. ولم يمر هذا العمل ذو الصبغة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثة شابة هي روث إدواردز Ruth Edwards التي انتقدت بعض العلاقات التي يقترحها بناء على التشابه في النماذج الأسطورية، كما شككت في قراءات للنصوص الأحارينية، ورأت أن أمثلته مستمدة من عصور تاريخية متباينة، أو أنها مجرد أمثلة من الأنماط والأفكار الفولكلورية الشائعة في آداب الشعوب المختلفة*.

هذه هي أهم معالم ومراحل الجولة أو الجولات التي قام بها مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء»، مستعرضا جانبا من تاريخ التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها بكل من مصر وفينيقيا على وجه الخصوص. ويرى أن مكمن الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات التاريخية المتأثرة بنزعة مذهبية أو نظرة عنصرية، وربما كان السبب في سلوكه هذا الاتجاه هو نزعته الشخصية نحو السياسة النظرية، كما أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يخفى أن كل دراسة تصدر أساسا عن تصوّر أو حكم مسبق تعاني لا محالة من القيود التي يفرضها ذلك التصور المسبق. ورغم أن المؤلف يعلن في نهاية الكتاب تنبؤه بانبعاث وسيادة ما أسماه «بالتصور القديم» خلال القرن الحادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرض لها في كتابه وحدها كفيلة بأن تثبت فشل الأعمال التي تصدر عن تلك التصورات العامة.

وربما كان من أسباب الضعف أيضا أن مارتن برنال - متأثرا بكتابات جوردون وأستور - يقبل شيئا من القول الشائع بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه، ولذلك فهو يدعونا الى مراجعة وتجديد التصور القديم. وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يرتكب نفس الخطأ الذي ارتكبه بعض مؤرخي القرن التاسع عشر أو غيرهم في عصور أخرى، حين ارتبطت عواطفهم بالماضي الذي يدرسونه، وقابلوا بين الماضي والحاضر، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في الماضي لأنها تدعم مواقف ينتصرون لها في الحاضر. وأحيانا كان الموقف عكسيا، حين تحمسوا لقضايا في الماضي على أمل دعم أو تفسير موقف راهن. هذه جميعها مواقف تمثل نقاط ضعف قاتلة في الكتابة التاريخية، لأنها تحجب الرؤية الصحيحة؛ وينبغي على كل مؤرخ جاد أن يجرد نفسه منها تماما، وأن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كما هو، وليس كما يود أن يراه.

* هوامش البحث

Martin Bernal, Black Athena, The Afroasiatic Roots Of Classical Civilization, Vol1 the Fabrication Of Ancient Greece 1785 – 1985, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 Labour in Asia A new Chapter" PP 44 - 52

AEvans The Palace of Minos oxford (1921 -35) J D S Pendlebury, Aegyptiaca Cambridge England (1930), Egypt and them the Aegean in the Bronze Age, Journal of Egyptian Archaeology 16 (1933) 75-92, late H J Kantor The Aegean and the Orient in the second Millenium B.C , American Journal of Archaeology 51 (1947) 1-103 A J B wace and C B Blegen Pottery as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Bronze, Klio 32 (1939-40) 131-147 J Vercoutten, L Egypte et le monde Egeen prehellenique Le Caire (1956), T Spyropoulos, Egyptian Colony in Boetia, Archaeologica 5 (1972) 16-27 (in ((Greek))

H Rackham, Cicero, Academica, Introd 405 (Loep)

S Reinach, Le Mirage Oriental', Anthropolgie 4 (1893) 539 II 699II

4 E Vermeule The Fallof the Mycenean Empire, Archaeology, 13, (1960) 66-75, g Bass, "Cape Gelidonia, a Bronze Age Shipwreck' Transactions of the American Philological Society, 57 (1967) pt 8, R Edwards, Kadmos the Phoenician A Study in Greek Legends and the Mycenean Age, Amsterdam (1979) 132-3 F.H Stubbings, "The Rise of the Mycenean Civilization" Cambridge Ancient History, 3rd ed (1973) vol 2 pt 1 627-58.

R Edwards, see previous note

طبع في
مطبعة حكومة الكويت



ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

١ـ الفلكلور والفنون المعاصرة
٢ـ النظرية النقدية الحديثة
٣ـ الإعلام المعاصر
٤ـ الأدب والعلوم الإنسانية
٥ـ تفسير الظواهر اللغوية
٦ـ الفكر العربي المعاصر
٧ـ آفاق الأسلوبية المعاصرة

اهتمامات المجلة :

تعنى المجلة بنشر الدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية .

الاشتراكات :

البلاد العربية . ٦ د.ك أو ٢٠ دولارا
البلاد الأجنبية : ٨ د. ك أو ٣٠ دولارا
تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :
وزارة الإعلام - الإعلام الخارجي - ص. ب ١٩٣ الرمز البريدي ١٣٠٠٢ الكويت .

ثمن العدد :

الأردن	٥٠٠ فلس	سوريا	٢٠ ليرة
الامارات العربية المتحدة	٧ دراهم	عمان	٥٠٠ بيسة
البحرين	٥٠٠ فلس	قطر	٧ ريالات
تونس	١ دينار	لبنان	٤٠٠ ليرة
الجزائر	٦ دنانير	ليبيا	٥٠ قرشا
السعودية	٦ ريالات	مصر	١٠٠ قرشا
السودان	١٠ جنيهات	المغرب	١٠ دراهم
اليمن	٢٠ ريالا		

الكويت ٥٠٠ فلس

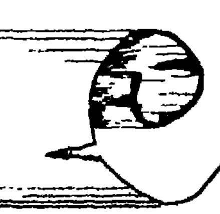
وزارة الإعلام - مطبعة الحكومة



تصدر عن وزارة الاعلام ـ دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون ـ العدد الرابع ـ أبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٩٣

تيارات روائية



استدراك:

وقع سهواً خطأ مطبعي في رقم المجلد، في الصفحتين الأولى والثالثة، فهذا العدد تكملة للمجلد الحادي والعشرين.



تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الثاني والعشرون — العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو
١٩٩٣م

المحرر الضيف لملف العدد

الدكتور هاني الراهب

روائي فاز بجائزة أفضل رواية عربية عامي ١٩٦١ و ١٩٨٣، ترجمت بعض رواياته إلى اللغات الأسبانية والروسية والإنجليزية والرومانية واليابانية .

يعمل حاليا في جامعة الكويت قسم اللغة الإنجليزية وآدابها .

عالم الفكر

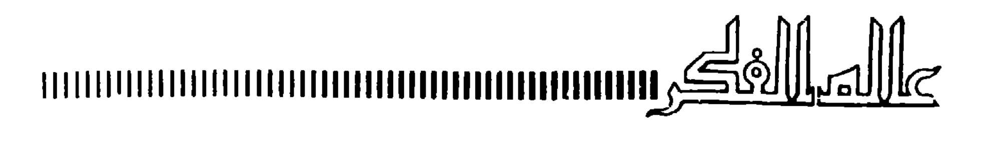
مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الثاني والعشرون ـــــ العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو ١٩٩٣م

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك



عدد تيارات روائية

تيارات روائية

شخصيات وآراء

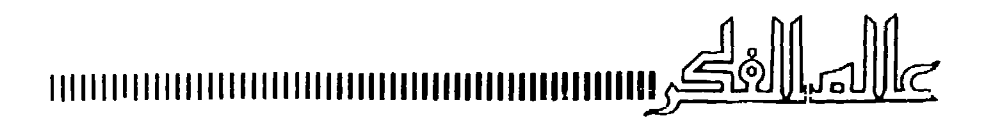
مناقشات

من الشرق والغرب

صدر حديثا

تيارات روائية

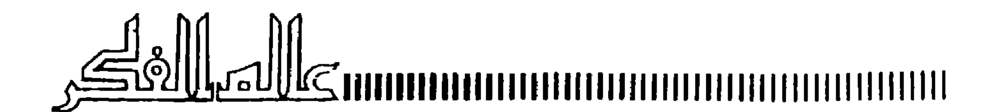
الأبحاث



التمهيد

لماذا الرواية؟

المحرر الضيف



متى ظهرت الرواية لأول مرة في التاريخ؟ ثمة أجوبة متعددة، ولكن ليس ثمة إجماع على جواب واحد ذلك لأن الجواب مرتبط ارتباطا وثيقا بما لدى كل مهتم من تصور، أو حتى من نظرية للرواية. ويكفي للتدليل على صعوبة الجواب، أن النقاد لم يتفقوا حتى الآن على تعريف - مجرد تعريف - نهائي جامع مانع للرواية.

إذا خفضنا المقاييس قليلا، أمكننا أن نقول أن (سنوحي)، ذلك العمل القصصي الفرعوني الخالد، يمكن أن يعتبر رواية. وكذلك يمكن أن نعتبر (حي بن يقظان) لابن طفيل - هذا العمل الفريد الذي لم ينل ما يستحقه في بحث وتقييم. إنه يجمع دفعة واحدة حبكة القص، وحكمته ورمزيته وذروته. وليس مفاجئا للذائقة الأدبية، ولا لقيم النقد، أن تقوم ثمة محاولات حادة لمقارنته برواية (ربنسون كروزو).

غير أن الرواية، باعتبارها نتاجا ثقافيا يتصف بالاستمرار والخصوصية الفنية والتنوع السوي، هي بلا شك وليدة عصر النهضة الأوروبي. وربما كان ظهورها في إسبانيا، بذلك النضج المدهش الذي تميزت به رواية (دون كيخوته)، نوعا من الحتمية الثقافية، فإسبانيا هي الوريث الثقافي الأول للحضارة العربية الإسلامية، التي أنتجت (حي بن يقظان)، والمقامات وقصص الشطار والعيارين، والسير القومية والبطولية.

والجدير بالملاحظة في هذا السياق، أنه ما إن ظهرت الرواية حتى أفسحت لنفسها مكانا ووطدت أركانها فيه. صحيح أن نظرة الجمهور إليها - بشقيه القارئ والمثقف - ظلت ردحا طويلا من الزمن ثابتة عند موقف التعالي والازدراء، وغير معترفة

لها بمكانة نبيلة داخل البيت الواسع للفنون ، صحيح أنها ظلت تعتبر نوعا من التسلية ومادة لتزجية أوقات الفراغ، حتى جاء سير وولز سكوت في اسكوتلندة، وبعده مباشرة أونوريه دي بلزاك في فرنسا فرفعاها إلى قمة الفن النبيل . إلا أن الرواية ما فتئت تجتذب إليها قطاعات واسعة من الجمهور المثقف ، وتبدع إنجازاتها الفنية، دون الالتفات إلى شرف الاعتراف بها كفنٍ رفيع ، إلى أن جاء الوقت وأخذ الروائيون والنقاد والقراء على حد سواء يعتبرونها فنا قائما بذاته، ذا أسس خاصة به ومقومات تبرزه عن مجرد كونه مادة للإمتاع .

والجدير بالملاحظة أيضا أنه ما إن ظهرت الرواية حتى اكتسبت لنفسها صفتين رئيسيتين هما الاستمرار والانتشار. فمنذ أوائل القرن السابع عشر والنتاج الروائي متصل ومتواصل . ومنذ ذلك العهد يزداد هذا النتاج كما وكيفا ، ويزداد الإقبال عليه سعة وعمقا . حتى الشعراء العظام، الذين حلقوا في معارج الشعر وأكسبوه فضاءات جديدة، وجدوا في مرحلة ما من مراحل حياتهم الأدبية أن العبارة الشعرية تضيف برؤياهم الإنسانية ، فتحولوا الى الفن الروائي يحملونه عبء تلك الرؤية . فهذا هو غوتيه العظيم يكتب (فلهلم مايستر) . وهذا هو بوشكين الكبير يكتب(يفغيني أو نيغين) . وهذا هو هوغو الخالد يبهر العالم برواياته الخالدة . هل نعجب؟ ألم يكن سلفهم دانتي، الرؤيوي الأول في العصر الحديث، هو الذي جعل من ملهاته الإلهية قصة؟

بالمقارنة ، تبدو خطوات الشعر والدراما متعثرة حينا، وعملاقة حينا آخر ، في البيئات الثقافية التي شهدت إنتاجا روائيا. ولسنا نقصد بالشعر والمسرح مجرد الإنتاج الكمي المعروض في دكاكين الوزاقين ، أو المنتديات الأدبية ، أو المسارح المبثوثة في المدن والعواصم . مثل هذا كثير. غير أنه ليس مما يؤبه له كقيمة فنية أو ثقافية . إن الشعر العظيم بطبيعته نوع من المعادن الثقافية النادرة . ولأن تجربته الإبداعية تتصف بخصوصية بالغة التعقيد والرهافة ، لا يكون له دائما ذلك أهم المتتابع والمحتفظ بذراة النوعية ، كما هو الحال في الرواية .

كذلك فإن للشعر زمنا تاريخيا يطلبه . إن زمن النبوءات هو زمن الشعر . فإذا إذا

انكسرت النبوءات ، أو انعدمت؟ من بعد غوته؟ ومن بعد بوشكين؟ ومن بعد وردزورث؟ وحدهم الفرنسيون شذوا عن القاعدة. لكن عصرا جديدا ، عصرا متفجرا جلب معه الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، هذا العصر جلب معه ت. س. إليوت وجيلا جديدا من الشعراء. وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، حتى وضع الشعر العظيم أقلامه.

لم يكن المسرح في حالة أفضل. ولولا ابسن ، وسترندبرغ، ثم تشيخوف، لتساءلنا: لماذا لم يستطع القرن التاسع عشر أن يرث الثامن عشر مسرحيا؟ لكن عصر الحروب الكوبية حلب معه عصرا جديدا للمسرحية أيضا. وشهدت أوروبا موجة كاسحة من مسرح صار يعرف بالعبث أحيانا، وباللا معقول حينا، وبالتمرد حينا آخر.

هذا كله بلغ ذروته في الخمسينات. ثم بدأت مرحلة الانحسار. لن يكون بوسعنا أن نطلق تعميما عن النتاج الشعري والدرامي في الثلاثين سنة الأخيرة. لكننا نستطيع القول إن ساحة هذا النتاج لا تحفل بما يرجوه المرء من الأسماء العظيمة والقصائد العظيمة، والدراما العظيمة. إن المراحل التاريخية التي تتسم بإحكام سيطرة النظم السياسية على تفاعلات الحياة البشرية ، تتسم أيضا بهبوط وخمود في التفاعلات الفكرية التي تبدع الثقافة والفن. ولن يكون مجافيا للحقيقة أن نقول: إن النتاج الإبداعي الأصيل ربما يكون قد خرج الآن، ولأول مرة منذ قرون، خارج أوروبا وأمريكا الشمالية ، واستوطن ما هو معروف باسم العالم الثالث.

ونحن الذين نقيم في الجزء من العالم المسمى (الوطن العربي)، لسنا بعيدين عن هذا المناخ الثقافي السائد. لقد بدأ نتاجنا الإبداعي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ولأن تلك النهاية كانت بداية للحلم، والانطلاق إلى الأمام - ولمشاريع حياتية وتاريخية كبرى، فقد حملت معها بذرة النبوءة التي تفتحت وصارت شجرة الشعر الحديث. وفي الوقت نفسه أخذ نجيب محفوظ وجيله يصيغون شكلا للرواية العربية، ولفيف من المسرحيين العرب على رأسهم ألفريد فرج ونعمان عاشور يعيدون ما انقطع من إبداعات أبي خليل القباني.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أننا الآن نقف وحولنا الرواية شبه وحيدة تقريبا. لا يعني هذا القول، ولا يجب أن يعني، تبخيسا لقيمة الشعر والدراما. إن هذه القيمة خارج نطاق التساؤل. لكننا نستطيع القول إن جيل الرؤية الشعرية، وجيل الدراما المؤسسة على جذور تراثية، لم ينجبا جيلا لاحقا يكتسح الساحة الأدبية مثلما اكتسحاها في الخمسينات. أما الرواية فقد فعلت ذلك. وإذا كنا نسمع الآن أصواتا شعرية مغايرة، أصواتا تشي بأصالة جديدة وحداثية، فهي لم تكتسب بعد صفة الحركة الإبداعية المتنامية. وإذا كنا الآن نذهب إلى المسرح، وخاصة في المغرب العربي، فليس لأن ثمة أكثر من تقنيات إخراجية باهرة، أو نصوص لدغدغة الخواصر.

ليس هناك سحر ولا سر. الرواية هي المستمرة، وهي الباقية ـ على الأقل في المستقبل المنظور.

قد يكون للظروف الخارجية أثرها في استمرارية الرواية. ومن المؤكد أن فاعلية هذه الظروف أعم وأكثر دواما مما يريد الاعتراف به كتاب الفن للفن، أو النقاد الداعون إلى إسقاط الأيديولوجيا والتاريخ والسوسيولوجيا من المبدعات الفنية. وفي وضعنا العربي الراهن، يمكننا أن نلمس بوضوح بالغ أن الإنهيارات العربية، التي توجتها فاجعة غزو الكويت، لم تترك للرؤية قيد أنملة، وبالتالي فقد أوشكت أن تسحق حركة الشعر الجديد. وهي أيضا لم تترك للمواطن المستنير فسحة من الخاطر والعقل تمكنه من أن يتفرج على أحزانه وأفراحه كما تعرضها منصة المسرح ـ إذا عرضتها.

إلا أن تأثير الظروف الخارجية الثقيل لم يرهق الرواية، ولم يحبطها كإبداع، رغم أنه أصابها بالكثير جراء شروط الطباعة، والتوزيع، والرقابات المتفننة في مطاردة حرية العقل والنقد، وكل زرقاء يمامة تمارسها.

الأمر الأهم قد يكمن في طبيعة الرواية. نحن نزعم أن الرواية قد استطاعت أن تكون أم الفنون، مثلما هي الفلسفة أم العلوم. فخلال سيرتها الوطيدة المستمرة، استطاعت أن تبدع لنفسها مكوناتها الفنية وشروط تشكلها على نحو يمكنها من التقاط

إيقاعات النفس وإيقاعات الحياة كما لا يستطيع فن آخر أن يفعل ، وعلى نحو يمكنها من تفادي الانغلاق والتقوقع داخل صيغ بنيوية نهائية ، والانفتاح على إمكانات التجديد والتطوير التي توفرها دائما وبصورة عضوية حركة الحياة البشرية وتطورها .

قبل ثلاثين عاما كان بوسع ناقد مرموق هو وين س بوث أن يؤكد في كتابه (بلاغة القصص) أن القاعدة الراسخة الأولى في كتابة الرواية هي كونها واقعية . وفجأة هبت بوجه توكيداته زوبعة تيار روائي وفد من أمريكا اللاتينية، وأطاحت بمسلماته . وبعد سنوات قليلة ، منحت جائزة نوبل للآداب إلى روائي أتقن فنا سماه النقاد «الواقعيةالسحرية» . وهاهي دي الرواية الأخيولية الآن تفرض نفسها على دور النشر وذائقة القراء ، على حد سواء .

إن للرواية صفة تكوينية ثابتة ، يمكن تسميتها بـ «حيوية الاستجابة» . قد تكون استجابة بطيئة ، لكنها مؤكدة. ولعل حيويتها سبب بطئها فالرواية لا يسعها أن تسرع ، ولا أن تمنح لغتها للانفعال والفوران. إنها تدقق، وتمتص، وتستوعب، وتتمثل . . . ومن هذا كله يتكون نسغها . إن الانكسارات لا تحبطها كما تحبط الشعر.

والاضطرابات لا تقلقها وتقصيها كما تفعل مع الدراما والقصة القصيرة . إن القدر من السلام والوئام الذي تحتاجه الدراما والقصة القصيرة ، ليس مطلبا للرواية . بل وربما كانت الحال هي العكس.

في أزمنة الانعطافات الكبري، والمصائر الحاسمة ، والصراعات ، كما في أزمنة السلم والتهادن ، تظل الرواية المسطاط الفني للتجربة البشرية . ويقينا إن هذا العصر هو عصر البشرية جمعاء. إننا ونحن نقترب من نهاية القرن العشرين، نحس ونعلم أنه لم يعد ثمة مكان في القارات الخمس قادرا على الانعزال دون بقية أركان المعمورة . إن عبارة «النظام العالمي الجديد» ليس أبدا مجرد صيغة لغوية . إنها حقيقة فاعلة في حياة خمسة مليارات إنسان . كل بلد على وجه الأرض، هو العالم. والخصوصيات المحلية إنما صارت تندرج في موزاييك ثقافي شامل لتساهم مع غيرها من الخصوصيات في رسم خارطة الحياة الإنسانية

والروايـة هي الفن الأكثر مقدرة في هـذه الحقبة على الاستجابـة للتعبير عن هذه الخارطة. لأجـل هذا حرصت مجلة (عالم الفكـر) على تقديـم قبسات من هـذا الضوء المستمر، في العدد الـراهن منها. إن القبسة الأولى تأتينا من البـاحث د. بوطيب عبد العالي، الـذي يقدم في بحثه «مفهوم الـرؤية السردية في الخطـاب الروائي» آراء وتحاليل نظريـة تتناول طبيعـة النص الـروائي. ومنذ البـداية يجد القـارىء نفسه أمـام مفردات وتعابير تنبه ذهنه إلى تيار مختلف في التناول النقـدي للرواية. وسرعان ما يصير مشروعا التساؤل: هل نحن نبتكر مفرداتنا النقدية أم نترجمها؟

لا شك أن التنظير العـربي لفن الـروايـة مـا يـزال دون الصعيـد المطلـوب. وإن احتكـاكنا بـالمفـاهيم النقديـة الأدبيـة المهيمنـة في الثقافـة الغـربية يـولـد إشكاليـات وإشكالات كثيرة. غير أننا، ومهما تبـايـت مواقفنا، مدعوون إلى ابتكار لغتنـا النقدية ومفـرداتها ومصطلحاتها لأننـا، ببساطـة، مـدعوون إلى ابتكـار نقدنـا، وإلى اعتماده بذاته.

والـدكتور بـوطيب عبـد العالي يتجـاوز هذه العقبـات بقـوة، وينجح في إقامـة مقارنـات ومباينات حية بين مفـاهيم في الرؤية السردية طـرحها نقاد فرنسيـون وانكليز وأمريكيون، هي بمجملها جزيلة الفائدة للمتخصص والقارىء على السواء.

وتنطلق دراسة د. عبـد الله بن عتو لتيار الـواقعية في الرواية البلزاكيـة من مفهوم التفاعلات العميقـة الخلاقة بين حركة المجتمع وحـركة الثقافة ٨٠ فبلـزاك، الذي هو واحـد من الروائيين الأعظم في كل زمـان ومكـان، هو القلم الأفضل الـذي نقل تلك التفاعـلات ورأى فيها كفاحا رائعـا متصلا ضد عـزلة الإنسان واغترابه. وكـانت ثمرة تلك الرؤية مجمـوعة الروايات التي سـافت على التسعين، والتي أعطاها عنوانـا عريضا شموليا هو (الملهاة الإنسانية)، معتزمـا بذلك معارضة كتاب لا يقل عظمة وشهرة هو (الملهاة الإلهية) للشاعر الايطالي دانتي.

هـذه الملحمة النثـرية هـي شاهـدة ثقافيـة على انهيـار الكيانـات الأرستقراطية والإقطـاعية ونمـو المجتمع البرجوازي الـرأسمالي. وباستثنـاء تقصيرها في رسم المعـالم

الريفية للحياة الفرنسية ، فقد جاءت لتؤكد قدرة الرواية على أن تكون وثيقة على عصر بأكمله . إن بلزاك يرى المعاني العميقة في كل شيء ، وخاصة في الأشياء التي تبدو غير جديرة بالمعاني العميقة : تسريحة الشعر، ياقة القميص ، البدلة ، الوظيفة ، المهنة ، الأثاث ، النوافذ ، الحذاء ، اللافتات ، الأشجار في الشوارع ، صرف العملة ، الدخول إلى المقهى ، طريقة التحية ، طريقة تقديم البخشيش ، شرب الماء . . . مما يجعل هذه الملهاة ، التي قوامها أربعة آلاف من الشخصيات المنثورة على ألوان الطيف البشري ، هي ملهاة الضحك بسبب شر البلية .

بعد الاستعراض المعمق (للملهاة) ينتقل د . بن عتو إلى المقدمة التي كتبها بلزاك لذلك العدد الضخم من رواياته . هذه المقدمة هي «وعاء التصور النظري البلزاكي حول الجنس الروائي» ، كما يقول الباحث . إن الأساس في رؤية بلزاك للإنسان ضمن شروط بيئته أساس عضوي ، لا يختلف كثيرا عن حالة النمو والتشكل لدى الحيوان والنبات . وهكذا فإن رواياته تعبير تفسيري مستفيض وشامل عن التشكلات العضوية للمجتمع ، مضافا إليها التاريخ باعتباره صراعا بين الطبقات . إن هذا التعبير يستمد مصداقيته وقيمته وقوامه من انشغاله بما يسميه بلزاك «تاريخ الطباع» البشرية الذي تناساه الكتاب السابقون . وبغير هذا لن تستطيع الرواية أن تكون عصرا - وهي كينونة تشكل مبرر كتابة الرواية الأول .

بهذه الرؤية الشمولية للمجتمع ولوظيفة الرواية ، كانت واقعية بلزاك ، بالإضافة إلى بعدها التاريخي «معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة . . . وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى» .

من الرواية البلزاكية إلى الرواية الأسبانية المعاصرة : تيار آخر لا نعرف عنه إلا النزر اليسير وللاستزادة من هذه المعرفة يقدم لنا الباحث د . علي عبد الرؤوف اليمني «الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية» . . إنه يضعنا دفعة واحدة في مناخ سياسي واجتماعي وتاريخي هيمن على إسبانيا قبيل وأثناء وبعد الحرب الأهلية ، وكان من الشدة والنفاذ بحيث أصاب جميع آفاق الحياة الإسبانية ، وخاصة الثقافية منها .

كان جيل ١٨٩٨ في إسبانيا قد افتتح القرن العشرين بنشاط ثقافي وأدبي كثيف

وواسع، إثر انهيار الامبراطورية الإسبانية . وقد تمخض هذا الجيل بعد ثلاثة عقود عن تيار شبه موحد يكاد يشبه في معتقداته وقيمه الفنية نظرية الفن للفن، بل وأن يكون أكثر تشعبا منها .

غير أن جيلا ثانيا ما لبث ان استعاد الصلة الضرورية بين الادب والجمهور، وأقام قيمه الفنية على هذا الأساس . ثم نشبت الحرب الأهلية ، فلم تبق ولم تذر. وبانتهائها، ثم بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وصلت إسبانيا إلى ما يعتبره الباحث «مذبحة حقيقية» . وكانت الرواية إحدى ضحاياها .

لكن الرواية الإسبانية سرعان ما نهضت كالعنقاء من رمادها . وفي أواسط السبعينات صار ممكنا الحديث عن واقعية راسخة ذات فن مزدهر وتقنيات روائية متطورة، تعبر تيارات ثلاثة هي الوجودي والاجتماعي والبنائي .

والباحث ينطلق بعد ذلك إلى دراسة شمولية مركزة لهذه التيارات الثلاثة . مثل هذا التقصي ، وفي الزمن نفسه ، يتابعه الباحث د. محمد صفوت للرواية المغربية منذ بداياتها وحتى الثمانينات. وبداية البحث سؤال مشروع : هل هناك رواية مغربية ؟ وللتوجيب بأن حتى عدد الروايات المغربية المنشورة في هذا القرن لا يمنح فرصة كافية للتوكيد . غير أنه يرى في رصد ظاهرة الرواية المغربية فائدة جوهرية .

ويبدو حقا أن الرواية المغربية ، مثل شقيقاتها العربيات ، لم يشتد عودها وبنيتها إلا في مطالع الخمسينات. وما هو عبد المجيد بن جلون يصدر عام ١٩٥٧ ما يمكن اعتباره أول رواية مغربية ـ وهي (أيضا مثل شقيقاتها العربيات المعاصرات لها) تسجل للقارىء العربي صدمة الحداثة .

في استعراض الباحث لرواية الستينات المغربية نلمس أن هذا الفن قد أخذ يكتمل إنه كم قليل. وربما كان نوعا أقل. لكن الرواية المغربية انطلقت . وإن الثناء الذي أضفاه على رواية (النار والاختيار) ، ثناء مستحق بالفعل. إن الروائية خناثة بنونة واخدة من ألمع الكاتبات والكتاب الآن في الوطن العربي .

أما رواية السبعيات فمسكونة بهاجس التجريب والبحث عن بنية روائية متطورة. وبسبب كثرة هذه الروايات، قياسا بندرتها في فترة الستينات، سيمكننا أن نتحدث عن اتجاهات وتيارات روائية في المغرب.

والباحث يمضي في خطه الذي رسمه لنفسه منذ البداية، فيقدم الأسماء كلها ويعرض مؤلفاتها. ورغم أن لكل من هؤلاء تجربته الراسخة والمتميزة، فإن منهج الباحث في استعراض أعمالهم لم يسمح له بالمباينة المنشودة، كما لم يسمح له بغير إشارات خفيفة إلى تأثيرهم بالرواية الفرنسية، والرواية الجديدة على وجه الخصوص، أو تأثرهم بالتراث الأخيولي، العربي منه والأمريكي اللاتيني.

أما البحث الأخير الموسوم «رحلة إلى الأبدية» فيعود بنا إلى فكرة شمولية الرواية. إنه دراسة مقارنة لمفهوم الخلاص عند أبي العلاء المعري في (رسالة الغفران)، المكتوبة أواسط القرن الحادي عشر، وعند جون بين في (تقدم الحاج) المكتوبة أواسط القرن السابع عشر.

رحلة إلى الأبدية

مفهوم الخلاص في (رسالة الغفران) للمعري و (رحلة الحاج) لجون بنين

د. هاني الراهب

ستة قرون تفصل بين أبي العلاء المعـري والكاتب الإنجليزي جون بنيں. وتفصل بينهما كذلـك ثقافتان مختلفتـان في الأساس، هما الثقـافة الإسـلامية العـربية والثقـافة المسيحية الإنكليزية.لكن (رسالة الغفران)[1]للأول ،و(رحالة الحاج)[2]للثاني تتواشحان تواشجاً مدهشا في كونهما معا قصصـا أحيوليا، وتوضيحا لمفهوم الخلاص عند كل من المؤلفين. و إن نقطة الالتقاء هذه تبتعد إلى ما وراء التشابهات الظاهرية العامة.

إن معمار هاتين الحكايتين الروائيتين مشاد حول ثلاثة أنساق فنية رئيسية، هي: الـرحلة، والفضـاء، والشخصيات، وكلهـا يمكن وصفها بـالأخيوليـة، ويمكن أن تتواصـل مع القاريء وعبر عـالمها الـروائي، على ما يعبر عنـه تزفيتـان تود وروف[3] إن شخصيتهما المركزيتين تندفعان عبر جغرافيا كونية، وتواجهان مخلوقات خارقة، قبل أن تستقرا أخيرا في عالم لم يجربه البشر على الأرض بعد، واسمه الفردوس[4].

وعلى أية حال فإن الجغـرافيا والرحلة ليستا نتاجـا مجانيا كسولا لخيالين نشيطين. إنهما بـالأحرى تجسيـد وتوضيح لـرؤية كل من المؤلفين للخـلاص - هـذه الرؤيـة التي استحثت تأليفهما. ونحن في غنى عن القـول إن جغـرافيـا كل كـاتب ليست أقل من الكون الإنسـاني برمتـه. فمن ناحية، تكشف جغـرافيا المعري عن خـاصية أسـاسية ضـدية: ففـي شروط من الإيمان، ينتمي العالم كلـه إلى اللـه ثم إلى المؤمن، وفي شروط الكفر ينتمي هذا العالم نفسه إلى إبليس والكافـر. هذا الانشطار الكوني، الذي هو في جوهره مسألة مجاز ذهني أكثـرمنه واقعة فيزيائية، يهيمن على الحيـاة العقلية والروحية

إلى يوم القيـامة، حيث يحشر إبليس والكافـرون في الجحيم الأبدي ويتحـرر الكون من الشر.

من ناحية ثانية تبدو جغرافيـا بنين منقسـمة بحدة وقطعية بين الله وبعل زبوب، أمير الشياطين، وبالتـالي بين المؤمن الصادق والكافر. إن أبـرز ملمح مكاني في مسيرة كرستيان، بطـل (رحلة الحاج)، هو أن أمكنة مثل «نهر الحيـاة» و «والجبال البهيجة» و«أرض بيولاه»، مثلا، أمكنة رحمانية، بينما «مخاضة اليأس» و «جبل الشدة» و «وادي ظل الموت»، أمكنة تنتمي قطعا وأبديا إلى بعـل زبوب. والحقيقة هي أن على كرستيان أن يعبر من أرض الشيطـان أمكنة يفـوق عددهـا عدد الأمكنـة المضادة، مما يعكس الجهـامة والتشـاؤم في الـرؤية الأخـلاقيـة للمؤلف. ذلك أن هـذه الأمـاكن متداخلـة ومتقـاطعة إلى درجـة تجعل حتى البطل، الـذي اختاره اللـه بين المختارين، يتعـرض لاقتران أخطاء الخلط بين أرض الله وأرض الشيطـان وحقا فإن «القصر الجميل» ليس سوى واحـةحصينة من الإيمان في خضم مساحـات من الشر. والحقيقة هي أن «تحت هذه الجبـال (البهيجة) بقليل، إلى اليسـار تقع بـلاد «الخداع» (ص١٧٤) وأن المنطقة المحيطة بكرستيان ورفيقه «هوبفـولي» تزخر بالبلدات والمدن مثل «الردة» و «مخلص» و«الثقة ــ الطيبة» (ص ص. ١٧٦، ١٧٧). إن هذا قليل من كثير يكشف عما يمكن للطريق نحـو الخلاص أن تحيد بـه نحو السـوء والشر. وزيادة علي ذلك، فـالقارىء يحاط علما بأن «الساقطة»، بلدة تبعـد حوالي ميلين عن «الأمانة»، (ص ٢٠٤)، وهي بلدة أخرى، وأن (أرض بيولاه)و(الأرض المرصودة) متلاصقتان رغـم كونهما متضادتين إلى الحد الأقصى (ص٢٠٧). وإن بين بيـولاه، (المدينة السماوية)، التي هـي الجنة، نهرا مربعا، يوشـك كرستيان ورفيقه أن يغرقا فيه. وحقـا فإن «الفضاء تهديد علماني»[٥] للحاجين المرتحلين.

ولا بد من ملاحظة أن هذا التجاوز الضدي الجغرافي قديم جدا، بحسب بنين، وأنه نتيجة لاستقطاب حاسم بين الخير والشر.

تقـريبا منـذ خمسـة آلاف سنة مضـت، كان هنـاك حجـاج يمضون إلى المدينـة السماويـة، مثلما هما هـذان الشخصـان الشريفـان الآن، وإذ أدرك بعل زبـوب وأبـو

ليون، وليجن، ومعهم رفاقهم، أن الطريق الذي شقه هؤلاء الحجاج إلى المدينة يمر عبر بلدة «الغرور»، فقد اصطنعوا سوقا وأقاموه، سوق تباع فيه أنواع الغرور كلها، ويستمر السنة بكاملها. بالتالي فإن في هذا السوق البضاعات كلها، من بيوت وأراض، وتجارات ، ومكارم، وتفضلات ، وألقاب، وبلدان، وممالك، وشهوات، وملذات، ومباهج من كل نوع، مثل البغايا، والقدادات ، والزوجات ، والأزواج، والأطفال والسادة، والخدم ، الحيوان ، والدم ، والأجساد، والأرواح، والفضة، والذهب، والجواهر، والحجارة الكريمة، وما غير ذلك. (ص١٣٧).

هذا التجاور الضدي غائب من جغرافيا المعري. إن داعيته، المسمى ابن القارح، يستدعى من رقاده الأرضي في المسجد الكبير بحلب، ويؤخذ في رحلة ليلية إلى الجنة، بومضة خاطفة من الزمن ، يوضع أمام بوابة النعيم. هنا، ثمة فضاء وحسب، موحي به أكثر مما هو مادة ملموسة. وفقط عند هذه البوابة تبدأ بتلمس جغرافيا المعري. وسرعان ما يعطى القارىء خارطة تدريجية لجنات عدن ، بعد إلمامة سريعة إلى «الأرض الراكدة» (ص ١٤٠) وهي «الدار الخادعة»، التي هي لكل شمم جادعة» (ص١٤٦). أي ركود؟ أي خداع؟ وأية مهانة للكبرياء؟ «رسالة المعري، لا تعطي أية تفاصيل عن «البرية التي هي هذا العالم» (ص٥١)، كما يصورها بنين في روايته.

إن مدينة بنين السماوية تبدو قريبة جدا من الأرض. ويمكن للحجاج أن يبلغوها سيرا على الأقدام. أما جنة المعري فبعيدة بعدا لا يمكن مقارنته بأي شيء عند بنين. ومن الضروري أن ينقل ابن القارح إليها من قبل الملائكة. ورغم أن ثلاثا فقط من الجنات مذكورة في (رسالة الغفران)[٦]، فإن القصة تنجح في إشادة حس ضاغط باتساعها اللانهائي. إن واحدا من سكانها، وقد كان مثقفا أعور في الحياة الدنيا وكوفيء بالخلود لصبره وتحمله، يقول لابن القارح: «إني لأكون في مغارب الجنة، فألمح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقها، وبيني وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة» ؟(ص٢٦٣).

هناك فرق جوهري آخر بين وصف كل من الكاتبين لجغرافيا الخلاص في قصته.

إن هذا الوصف عند بنين نفسي روحي على إطلاقه، ومجسد في تسميات محددة ذات دلالة. أما وصف المعري فهو حسي بالكامل، وعندما يرى القارىء اسما في (رحلة الحاج)، يدرك بلا إبطاء «طبيعة» ذلك المكان. إن «مخاضة اليأس» هي «مكان يستحيل استصلاحه، إنها حيث ينزل الوسخ والقذارة اللذان يرافقان الإيمان بالخطيئة» (ص٥٨). أما «تلة الشدة» فلها «طريق ضيق يعلو مباشرة إلى قمة التلة ــ واسم الصعود إليها هو الشدة» (ص٨٨). أما المذلة فيجب تخييلها «واديا» بالطبع، وليس تلة أو جبلا. وكذلك «ظل الموت».

إن عنصر التخييل قوي أيضا في توصيف المعري. لكن «طبيعة» جغرافيته ليست مجردة ولا أخلاقية. بالأحرى هي طبيعة فيزيولوجية صرف. فتكريما لابن القارح، مثلا «غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء - كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط» (ص١٤٠). وهذه الأشجار يسقيها نهر الكوثر، الذي هو نهر النبي في الجنة[٧]. وفي الحقيقة، ثمة وفرة من الأنهار، بالطبع وإن جرعة واحدة من أي منها كفيلة بتخليص الإنسان من الفناء (ص١٤١). وهناك جداول من الخمرة تنبثق من أفواه الكواكي، والمكاكي والبط والطواويس الحية ولكن المصنوعة من حجارة كريمة (ص١٤٩). أما أنهار اللبن والعسل فهي في كل مكان (ص١٥٣)، ومنها يمكن لساكن الجنة أن يلتقط سمكا لم يسمع من قبل بلذته (ص١٦٧). ثمة أيضا قصور وشوارع، والنقل مرتب بدقة على ظهور الخيل والنوق ذات السرعة الصاروخية ص ١٧٥، ١٩٥، ٢٥٩)، والمصنوعة من الدر والياقوت[٨]

إن رحلتي الداعيتين تختلفان أيضا ــ وعلى نحو لا يقل دلالة عن اختلاف الجغرافيتين. إن ابن القارح، الأديب البارز الذي تهدى له (رسالة الغفران)، والذي هو معاصر للمعري، تستدعيه إرادة ربانية لينضم إلى مجتمع المختارين. بعبارة أخرى، إن رحلته تبدأ تقريبا لدى لحظة انتهاء رحلة كرستيان، داعية جون بنين. إن توبة ابن القارح وكتاباته في تمجيد الله، قد اكتسبناه خلاصا مباشرا لا عراقيل فيه. كذلك فإن كرستيان، المضطرب.والمهموم والمشوش بشأن «ماذا أفعل لأنال الخلاص» (ص٥٢)، يستدعى مثلما استدعى ابن القارح، ولكن من قبل وكيل رباني يسميه

بنين «الإنجيلي» (ايفانجيليست) إن الدعوة هي فقط «للفرار من الغضب القادم» و«لإبقاء ذلك الضوء نصب عينيك ثم المضي قدما» نحو «البوابة الضيقة» (ص٥٣). إنها لن تكون رحلة سهلة. فبعكس ما يحدث لابن القارح، يكون وصوله إلى المدينة السماوية مسبوقا بحجم هائل من التعب، والألم، والجوع، والمخاطر، والعري، والسيوف، والأسود، والتنانين، والظلام، وبكلمة. الموت» (ص٦١).

من حيث تقنية السرد، تبدأ رحلة ابن القارح بعد دخوله الجنة. وبعد فترة، يؤدي حديث عرضي مع الأدباء في الجنة إلى أن يقص عليهم، بطريقة استرجاعية، التعب والضنى اللذين عاناهما عند بوابة الجنة قبل أن يأخذ ابن النبي بيده ويدخله إليها[9]. إن رحلة كرستيان تناقض رحلة ابن القارح في أنها تنتهي مباشرة تقريبا بعد دخوله المدينة السماوية وإن الدلالة واضحة: إن اهتمام المعري هو في حالة الخلاص، أما اهتمام بنين فهو في سيرورته. بالنسبة للمعري، الخلاص بداية وحسب لخلود ناجز، بالنسبة لبنين الخلاص غاية بحد ذاته ونهاية.

ولعل هذا هو السبب في أن بنين يقدم أوجز الأوصاف المختصة بجغرافيا المدينة السماوية، وبطبيعة الحياة هناك. فالأشجار بالمعنى الطبيعي ليست هي ما ينمو هناك، بل شجرة واحدة هي «شجرة الحياة» (ص٢١٢) حيث:

سيكون لديك أردية بيضاء تمنح لك، ومسيرك وكلامك سيكونا كل يوم مع الملك، وحتى جميع أيام الأبدية... أنت الآن ماض إلى ابراهيم، وإلى إسحاق، ويعقوب، والأنبياء... وكل يمشي في التقوى... يجب أن تحصد ما بذرت ... يجب أن تعتمر تيجانا من الذهب وتستمتع برؤية ومنظر الواحد القدوس... سوف تخدمه على الدوام بالمدح والحمد المعلن... هناك سوف تستمتع بأصدقائك ثانية...» (ص٢١٢ـ٢١٣).

إن المدينة السماوية مشرقة «كالشمس» لأن شوارعها مرصوفة بالذهب، وعلى تلك الشوارع «يمشي أناس ذوو تيجان على رؤوسهم، وسعف في أيديهم، وقيثارات ذهبية ينشدون معها حمد الله» (ص٢١٣).



أما ابن القـارح فيجد حيـاة مختلفة بالكـامل في انتظاره. إن رفـاقه ونـدماءه هم الشعراء والأدباء واللغـويون، والملحنون والمغنون ، من جميـع العصور والأجيال. إنهم يقيمـون ويتنـادمون في قصـور. ويمضـون أوقـاتهم في المناظـرة، والشرب، والغنـاء، والأكل، والحب. إن الأخيولة والواقع يمتزجان امتـزاجا حلالا في جميع أوصاف المعري لهذه الحيـاة . ولعل من أبلغ هذه الأوصـاف تقديمـه لسرب من الأوز المحوم ، الـذي يحط على شجرة قـرب ابن القارح ، الـذي يتعجب إذ يرى الإوز ويتسـاءل ماذا أراد. ولـدهشتـه المروعـة، تخاطبـه الإوزات، لأن «من شأن طير الجنـة أن يتكلم» ويقلن: «ألهمنـا أن نسقط في هذه الـروضة فنغني لمن فيهـا من شرب. فيقول: على بـركة اللـه القدير. فينتفضن ، فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي من الجنة ، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي» (٢١٢).

ولعل ما هـو أكثر دلالة يكمن في تقديم المعـري للحيات تقديما يخالف الرمـزية المعهـودة للحيـة في اقترانها بقصة سقـوط آدم وحـواء. فهـو يخبرنا هنـا أن ابن القـارح «يضرب سائرا في الفردوس فإذا هـو بروضة مونقـة ، وإذا هو بحيات يلعبن ويتماقلن، يتخافقن ويتثـاقلن فيقول : لا الـه الا الله! وما تصنع حيـة في الجنة؟ فينطقهـا الله ـ جلت عظمته ـ بعد ما ألهمهـا المعرفة بهاجس الخلد. . . . » (ص٣٦٤). وهكذا تخبره كل واحـدة بقصة نـوالها الخلاص عبر أعمال الخير والتقوى، ثم تقـرأ له بعض الشعـر وتحللـه بحس نقدي رفيع وكل ذلك ممـا سمعنـاه في أوكارهن الخبيئـة في بيوت الأدبـاء (ص ص٣٦٧ـ٦٨) في الحياة الدنيا.

وفي سياقة أخـرى، وبينما ابن القارح يمشي بارشاد من يسميـه بنين «الساطع»، وهو أحـد الملائكة، يصل إلى «حـدائق لا يعرف كنههـا إلا الله ، فيقـول الملك: خذ ثمرة من هذا الثمـر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. » وعنـدها يعمد ابن القارح، فيأخـذ سفرجلة، أو رمـانة، أو تفاحـة، أو ماشاء اللـه من الثمار، فيكسرها فتخرج (منها) جارية حوراءعيناء تبرت لحسنهـا حوريات الجنان، فتقول: من أنت يا

عبد الله؟ فيقول : أنا فلان ابن فلان . فتقول إني أمنى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة . (ص٢٨٨) .

لكن المشهد ينتهي بقطع مفاجىء، من حيث الحبكة، ويتحرك ابن القارح نحو جنة العفاريت، ومن ثم إلى الجحيم، حيث يقابل الشعراء الذين لم يموزوا بالغفران . وبعد ثلاث وثمانين صفحة، يعود إلى الجنة، فيلتقي مرة أخرى بالجارية السفرجلة . وتسأله هي : «إني لانتظرك منذ حين فما الذي شجك عن المزار؟» (ص٣٧٢) فيرد عليها بالقبول .

إن رؤيا المعري للخلاص ، كما عرضها عبر الجغرافيا والرحلة الكونيتين، مناقضة في الأعم الأغلب منها لرؤيا بنين. لكن الاختلاف بين القاصين في هذين الميدانين قد لا يكون أكثر من مدخل إلى اختلافات أخرى، في الرؤيا، أكثر مركزية . وإن أولى هذه الفروق هى تاريخية ثقافية . لقد أشار الناقد الاسكتلندي مانلوف إلى عزلة جون بنين «في عصر بدأ العالم نفسه فيه يظهر كشرارة معزولة في فضاء لا نهائي»(١٠). «أما عصر المعري فقد شاهد وعاش «شيوع الأنوار العقلية ، والأدبية» . (١١)

إن بنين، فوق هذا ، «ممثل الإنسان العادي» زائدا» مقدرة على كتابة هجاء اجتماعي لماح(١٢)» أما المعري فهو المثقف بامتياز، الذي يتواصل فقط مع المثقفين . إن لغته لغة متبحرة، وأحيانا مهجورة، بالنسبة للقارىء العادي، فلا يفهمها إلا بمساعدة المعجم . هذا «الفيلسوف بدون فلسفة» يزج بعلقه المتسائل المتريّب «في جو اضطربت فيه الآراء الفلسفية والعلمية ، واصطرعت فيه التيارات المذهبية والفكرية»(١٣).

وكما يقول خليل هنداوي، فإن أبا العلاء قد «نقم في رسالته على نفسه، فلست تدري : أشاك هو أم مؤمن ؟ أحائر هو أم سافر ؟ أراض هو أم ناقم ؟ أم كل هؤلاء جميعا؟(١٤)ولكن ، ورغم الالتباس في رؤيا المعري، فإن الباحث الانكليزي نيكلسون يصف رسالة الغفران بأنها «خلق تخييلي ممتع، متحذلقة قليلا ، لكنها لماحة، جريئة وأصيلة »(١٥)

أما جـون بنين فهو، على العكس ، يخلق بطلا و «يطلقـه في صراع مع اهتمامات مجتمعه المهيمنة»[١٦].

على أن الفـرق الأكثـر جوهـريـة بين الكـاتبين يكمن في المرجع الأخـلاقي لكل منهما. وكما يؤكد مانلوف ، فإن رواية بنين المجازية هذه «تعمل على صعيد واحد، هو الأخلاقي» كذلك هو الأمر مع المعري. لكن هم بنين الأخلاقي يتوضح عبر تجارب بطله النفسية الروحية. أما هم المعري الأخـلاقي فيعبر قنوات فكرية فلسفية . بالنسبة له ، فإن حصول الإنسان على الخلاص سهل . فلو أن المرء يلتفت حوله يمينا أو يسارا ويرى عـالم الأشياء، أو أنـه ينظر نظـرة أبعد قليـلا إلى الأمام، فسـوف يدرك بسهـولة الـوجود الإلهي . والإدراك عنـد المعـري يعني الإيمان . فمجـرد تبين الإنسان للحضـور الإلهي، وتقبله لقوانينه ونواميسه، ضمانة راسخة للخلاص .

لكن بنين ينظر إلى هذه الرؤية بسخريـة فظة . فلا الالتفاف يمينا أو يسارا ، ولا النظر إلى الأبعد، ولا حتى التفكير العميق، بقادر على إحراز الخلاص . وفي رأيه ، إن أي ابتعاد ، سواء كـان ابتعادا بالقدم أو بالعين أو بالـذهن، عن خط الرحلة المستقيم سـوف يتطور إلى انحـراف محتم عن الصراط . ذلك لأن الطبيعـة البشرية مفطـورة على الخطيئة، بالجسد والـروح، وسوف تخذل على الدوام حتى المؤمن، وتحبط عمل عقله . أو لم يحدث هذا من قبل لأنـاس أعظم شأنا من كرستيان، مثل داوود وهيمان وحـزبيبا (ص١٨١) وبطرس (ص١٨٢) ؟ وكما كتب روجر شـاروك فإن « رحلة الحاج) ليست فكـرية أو عـاليـة التنظيم كما هي المجازيـات الـدينية الأكثـر حـذلقة عنـد دانتي أو سبنسر[١٧]» ويمكننا أن نضيف : والمعري في (رسالة الغفران) .

هـذا الفرق في نـوع الهم الأخلاقي لكل مـؤلف تبين ، فيما سبق ، عبر الجغرافيـا والرحلـة . إنه فـرق رؤيا للكون . إن بنين يـؤمن بأن عالم الحقيقـة الدينيـة منفصل بلا رجعي عن عالم الحقيقة المادية . وإن المعري يؤمن بأن عالم الحقيقة المادية مندغم في عالم الحقيقة الدينية . وبالتالي ، فبالنسبـة لبين، لا علاقة للخلاص ، أو الوصول الى عالم الحقيقة الـدينية، بـالوعي الشخصي الفكري، أو بـالشك المنهجي لدى فـلاسفة مثل ديكـارت (الـذي كان معـاصرا لبنين) ، وإنما بـالـرفض المطلق لعالم الحقيقـة الماديـة

والتخلص منه عبر رحلة هي في حقيقتها عملية بذ للذات وتطهير لها في وقت واحد، يتم بعدها الوصول إلى عالم آخر يشكل المسيح والصليب فيه الحقيقة «المادية» الوحيدة.

أما المعري، الذي هو أقرب إلى ديكارت مما هو بنين، فالخلاص عنده هو قراءة ذكية لحقائق العالم المادي، التي تمكن العقل البشري بالضرورة من تبين وجود الله.

إن تأثير هذه الرؤيا الكونية لدى كل مؤلف على رسم شخصياته تأثير هائل. فابن القارح، الذي تسلم صحيفة الخلاص بعد توبته في حلب، يصل بغمضة عين إلى إحدى بوابات النعيم. وعلى العكس فإن كرستيان، الذي منح صحيفة مماثلة في المراحل الأولى لرحلته، يسقط كل حين وحين في قبضة حصر نفسي وروحي مضن. والمؤلف يتفوق في تسمية هذا الحصر بحسب كل حالة نفسية روحية: فها هو ذا كرستيان يهوى في «مخاضة اليأس»، أو يرتعد فرقا أمام «العملاق يأس»، أو تنسد مفارق طرقه بإزاء «جبل الشدة»، الخ... والحقيقة هي أن كل أماكن التخييل في رواية (رحلة الحاج) هي، وبمعنى عميق، تجسيدات لانخذالات روح كرستيان، لا لعقله الذي لا يبدو نشيطا في أي مجال بارز[18]. وبحسب موريس هسي فإن بنين يبدو وكأنه «يستمد عذابا روحيا من تجربته الحياتية ويلبسها الأردية الخارجية اللائقة ـ من نوع (وادي المذلة) و (وادي ظل الموت) و (وسوق الغرور) و (قلعة الشك)[19]».

عبر هذه الأمكنة، يتحرك أناس هم، في معظم الحالات، في حالة اضطراب وتشوش وضياع واندعار. وكلما التقوا ينفجر بينهم نقاش حامي الوطيس، موضوعاته هي دائما: الوسائل الربانية والشروط البشرية اللتان تقودان إلى الخلاص. وبما أن الطبيعة البشرية معرضة على الدوام للغواية والفساد والسقوط، فان عقل الإنسان لن يمكنه أن يفعل شيئا لتقويمها أو تقويم طريق الإنسان نحو الخلاص. بالتالي فالخلاص لا يمكن الوصول إليه عبر أدوات بشرية صرف، سواء كانت عقلية أو عملية. لا بد من نعمة المسيح، تعطى للإنسان بفضل من المسيح. إن بوسع الإنسان أن يهيء نفسه لتقبل هذه النعمة. وإن كرستيان ورفيقه (هوبفل) قادران على إعداد لوائح مجدولة ودقيقة (ص ص. ٢٠٥ ـ ٦ , ٢٠٦ ـ ٧) بالمتطلبات الروحية

والنفسية التي ينبغي اتباعها بغير حيدة إذا ما أراد المرء أن يقيض لـه الانتماء إلى جماعة المختارين . وفي هذا الصدد يكتب أ. ف. نيووي: « إن فلسفة كرستيان في الحيرة السلبية ترتكز في قرارتها على دستور إيماني صارم » . [٢٠]

أما شخصيات المعري في جماعة المختارين فهي شخصيات تاريخية حقيقية، لكنها تتحرك هنا وهناك في عالم تخييلي شاسع . إنهم في الحقيقة أذكياء كلهم وبلا استثناء و «لايخالطهم الأغبياء» (ص١٨٥) . ويشكل هذا «الواقع فراقا آخر مع مفهوم بنين للخلاص . فالمعري يرى في الذكاء واحدا من متطلبين أساسيين للخلاص . وقد استفاد منه ثمانية من أكبر شعراء العربية، فحازوا على الغفران، وأعطوا تصورا في الجنة، هم الأعشى، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد، وأبو ذؤيب الهذلي، والنابغتان الجعدي والذبياني، ولبيد بن ربيعة . لقد نجح هؤلاء عبر تفكيرهم المحض، ودون أية مساعدة خارجية، أن يتلمسوا بفكرهم وجود الله فآمنوا به . ولعل أبلغ قصصهم هي قصة لبيد بن ربيعة، الذي غفر له لثلاثة أبيات أولها في التقوى وثانيها في حمد الله، وثالثها في مشيئة الله المطلقة . وقد كوفىء بقصر في الجنة كتبت على جداره الأمامي هذه الأبيات التي «ليس في الجنة نظيرها بهاء وحسناً» (ص٢٦٧) .

مثل هؤلاء، وعبر التفكير المحض، اندفع ابن القارح قبل فوات الأوان فتاب وسجل توبته عند قاضي حلب، فأعطى صحيفة بخلاصه، بعد أن كتب رسالة في الإيمان وتمجيد الخالق سبحانه وتعالى (ص ص١٣٩ـ٤٠) . ومثل ذلك أيضا ما حدث لجرادتين تابتا فمنحتا الجنة والنطق والعلم والغناء (ص٢٧٤) . أما السبيل الثاني للخلاص فهو فعل الخير. وقد اختار المعري هذه المرة أسدا قبل أن يصير في الحياة الدنيا طعاماً وزاداً لمؤمنين مرتحلين يعبرون محلة الغرور، فكوفىء بالجنة (ص١٩٨) . ومثل الأسد أيضا حمار وحشي قدم جلده الأرقش لفائدة المؤمنين (ص١٩٨)، وأسد آخر قتل رجلاً أهان رسول الله (عليه السلام) فمنح ماشاء من المأكولات اللحمية التي لاتنقص (ص ص٣٠٤ـ٥) .

لاتتضمن جداول كرستيان وهوبفل فعل الخير كوسيلة للخلاص . وليس فعل

الخير مذكورا في أي مكان من رواية (رحلة الحاج) كوسيلة للخلاص، رغم أن المسيحية ـ كالإسلام)، تحض على الحسنة والصدقة. وحتى الأخت المؤمنة المسماة (إحسان: Charity) في (القصر الجميل) لاتظهر ما يدل على معاني اسمها. بينما تقدم لنا (رسالة الغفران)، وياللغرابة، ذئباً كسب المغفرة للخير الذي قدمه للآخرين (ص٣٠٦).

إن ما هو أهم من النقاشات والمناظرات في القصتين هو إنسانية المتحاورين. فعبر يقين لايتزعزع بامتلاك الحقيقة المطلقة، يتصرف دعاة بنين الثلاثة، كرستيان وفيثفل وهوبفل، باستعلائية غريبة على الآخرين، ويرفضون رفضاً باتاً أي قبول لآرائهم، وحتى لهم ككائنات إنسانية. إنهم يرفضون المحاجات العقلية، والمحاجين أيضا، وصحبتهم. وفي تمسكهم المباشر والإقصائي برؤياهم للخلاص، يعزلون أنفسهم عن الأعداد الغفيرة من الحجاج السائرين على طريقهم نفسه، الذين يتصادف اختلاف رؤاهم عن رؤيا بنين. فهم مؤمنون بحسم أن صحبتهم للمسيح وللصليب تفرض بطبيعتها استبعاد صحبة الخطاة والجانحين.

من ناحية أخرى، تظهر الشخصيات المختارة عند ـ المعري موقفاً متميزاً بديمقراطيته. فعلى العكس من كرستيان، يمتلك ابن القارح على الدوام أسئلة يطرحها على الآخرين، ليس لأنه جاهل بالأجوبة، بل لأنه محب للحوار، راغب في التعرف على عقول الآخرين، راغب في الاستزادة. ومثله في هذا الموقف جميع من يقابلهم عبر ارتحاله.

إن بوسعنا أن نتكلم عن شدة استثنائية يتصف بها وجدان جون بنين، وربما أيضا عن غياب للديمقراطية الحقيقية تتصف به رؤياه للخلاص. وهذا ما يمكن رده إلى أحاسيس الشك والقلق في عصره، التي تكلمنا عنها سابقا. إن موقف بنين إزاء إخوته البشر موقف إنساني ولا شك، لكن هدفه من كتابة (رحلة الحاج) كان: (مناشدة القراء التقدم نحو بصيرة أوضح والتزام أوضح بالسلوك والشخصية المثاليين)[٢١].

أما معالجة المعري للأمر نفسه فهي من نوع يحتفي بالعالم ويحتفل به. وبالنسبة له، فإن الحدود المفروضة على المسلم في الحياة الدنيا هي إجراءات تختبر متانة إيمانه وصلابته، وإن تحمله لها سيكسبه في الحياة الآخرة كل ما كان ممنوعاً عنه في الدنيا.

الخلاص إذن بالنسبة للمعري، هو استعادة الإنسان لكل نوازعه الطبيعية، الروحية والعقلية والبدنية، وعيشها بكل ملئها. أما الخلاص عند بنين فهو امتلاك الإنسان للنقاء الروحي عبر نبذ الجسد، وعبر الرضى النفسي بمعانقة الصليب.

ثمة تشابهان في المادة الروائية بين الكاتبين يوضحان، وياللمفارقة اختلافهما في رؤيا الخلاص عند كل منهما. فمن ناحية، يعطى كل من ابن القارح وكرستيان صحيفة خلاص. لكن ابن القارح، وبسبب يوم الحشر ذي الأعداد الهائلة من الناس يضيع صحيفته ويفقد حقه بالتالي في دخول الجنة. لكنه، وعبر شفاعة فاطمة وابراهيم، ولدي النبي (عليه السلام)، يدخل الجنة مع ابراهيم (ص٢٦٢).

الصحيفة والشفاعة هما أيضا وسيلتان لامناص عنهما للخلاص عند بنين. لكن مصير ابن القارح، لو كانت شخصيته عند بنين، كان سيشابه مصير (جهل: Lgnor-ance) الذي قذف به داخل الجحيم بلا توان من عند بوابة النعيم، لأنه أضاع صحيفته (ص٢١٦).

هاتان الرؤيتان للخلاص، عند المعري وبنين، لا شأن لهما بالأصول والنواميس الدينية للإسلام والمسيحية. إنهما رؤيتان فرديتان في المقام الأول والأخير. ولا يعني هذا بالطبع أنهما غير متأثرتين بالأصول والنواميس، إلا أنهما رغم التأثر لاتنطقان إلا باسم صاحبيهما، ولا يمكن إحالتهما إلى الإسلام والمسيحية.

الهوامش

(١) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران تحقيق وشرح د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطىء). القاهرة. دار المعارف، ١٩٧٧ . وإلى هذه الطبعة تعود الاقتباسات كلها في سياق البحث.

(٢) John Bunyan. The Pilgrim's Progress (ed Roger sharrock) Penguin Classics. 1986 Quotations in this research are taren from this edition

(٣) Tzvetan Todorov. The Fantastic A Structural Approach to a Literary Genre (Tr. Richard Howard). I Ithaca Cornell University Press. 1973 P 31 والأخيولي بالتالي يتضمن دمجاً للقارىء وفي عالم الشخصيات، وهذا العالم يعرفه إدراك القارىء الملتبس للأحداث المروية

(٤) كان عميد الأدب العربي، طه حسين، أول من صنف (رسالة الغفران) بحسب حسها الأدبي الصحيح: (إن هذه الرسالة هي أول قصة خيالية عند العرب) انظر: طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء . القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٤ . ص٢٣٩ .

(٥) Betty A Schellenberg. "Sociability and the Sequel Rewriting Hero and Journey in The Pilgrims Progress Part II" Studies in The Novel. V 23 PT 3. 1991 P. 316.

(٦) انظر د. عمر موسى باشا نظرات جديدة في غفران أبي العلاء. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٩ . في الصفحتين ٥٣ــ٥٤ يحدد د. موسى باشا أسماء الجنات الثماني، ويرجعها إلى السور القرآنية. وهذه الجنات هي: دار الجلال، دار السلام، جنة المأوى، جنة الخلد، جنة الفردوس، جنة النعيم، جنة عدن، دار القرار.

(٧) «إنا أعطيناك الكوثر» سورة الكوثر، الآية الأولى.

(٨) يستمد المعري مادة تخييله الرئيسية من القرآن الكريم. وقد أحصت الباحثة د. عائشة عبدالرحمن ثلاثا وأربعين آية تأثر المعري بها تأثرا مباشراً ـ وتختتم مقارنتها بالتأكيد على «أسلوبه الفذ في تأليف الصورة الجديدة من المواد القديمة». انظر: د. عائشة عبدالرحمن، الغفران. القاهرة: دار المعارف ١٩٥٤ . ص٥٩ .

(٩) لا تخضع كتابة المعري لمعايير التنقيط الحديثة. وقد قامت الأستاذة عائشة عبدالرحمن ـ بنت الشاطىء بهذه المهمة في رسالة الغفران، فقدمت للقارىء العربي خدمة جليلة، إذ يسرت له قراءة نص صعب أساسا.

(١٠) C N Manlove. "The Image of the Journey in Pilgrim's Progress Narrative Versus Allegory." Journal of Narrative Technique V. 10. Pt. 1. 1980. P. 34.



(١١) انظر: د. علي شلق «توطئة»، رسالة الغفران. بيروت: دار القلم، (لاتاريخ)ص٦ .

(١٢) -Johannes Hedberg, "John Bunyan, The Pilgrim's Progress," Moderna Spark. V 8, Pt 2, 1989 PP. 108, 110

(١٣) انظر علي حسن فاعور «مقدمة» رسالة الغفران . بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠ـ ص٣ .

(١٤) انظر: خليل هنداوي، تجديد رسالة الغفران. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٥ . ص١٠ .

(١٥) يتفق الدارسون العرب على أن الباحث الانكليزي نيكلسون هو أهم من قدم رسالة الغفران للقاريء الانجليزي في القرن العشرين. راجع J.R A.S., 1902, P. 89

(١٦) Monlove, P. 21

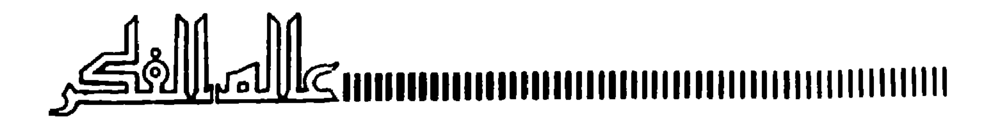
(١٧) Roger Sharrock, "Introduction," The Pilgrim's Progress, P. 17

(١٨) يكتب مانلوف في بحثه المشار إليه آنفا: «ليس من عادة بنين التعامل مع المفاهيم الأخلاقية مباشرة: فشخصياته ليست «إيمان» أو «آمل» وإنما «مؤمن» و«آمل» (ص٢٢). والحقيقة هي أن (رحلة الحاج) تزخر بالأسماء المجردة المفاهيمية، مثل «الريبة»، «الإثم»، «الإيمان الضئيل»، «الجهل»، ناهيك بالشقيقات الأربع الساكنات (القصر الجميل) وهن: «تكتم»، «تقوى» «حصافة» و«إحسان».

(١٩) Maurice Hussey, "The Humanism of John Bunyan," The Pelican Guide to English Literature. 3 P. 225.

(٢٠) Vincent Newey, "The Disinherited Pilgrim: Jude The Obscure and The Pilgrim's Progress," durham University Journal V. 80, PT 1, 1987. P. 60.

(٢١) Kathleen M. Swain, "Christian's 'Christian Behaviour' to his Family in Pilgrim's Progress," "Religion and Literature. V. 21, PT. 3, 1989. P. 10.



حمد يوسف الرومي
في ذمة الله

في الرابع والعشرين من يونيه سنة ١٩٩٣م، فقدت الكويت واحدا من أبرز القيادات الإعلامية التي لعبت دورا مميزا في أحلك الظروف والمواقف الصعبة التي مرت بها الكويت.

ولد الفقيد عام ١٩٣٧م، في الحي الشرقي من مدينة الكويت وتلقى تعليمه الأولي في المعهد الديني بدولة الكويت، ثم أكمل تعليمه العالي في مصر حيث تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

أسندت إليه بعد تخرجه مناصب عدة منها رئاسته لقسم الرقابة سنة ١٩٦٢، ثم مديرا للرقابة عام ١٩٧٠، ثم وكيلا مساعدا لشؤون الثقافة والصحافة في وزارة الإعلام، حيث ترأس تحرير معظم المطبوعات الثقافية التي تصدر عن الوزارة كمجلة عالم الفكر التي تولى رئاسة تحريرها من عام ١٩٨٦ إلى ما قبل سنة من وفاته، وسلسلة المسرح العالمي ومجلة الكويت.

وكان آخر المناصب التي تقلدهامنصب وكيل وزارة الإعلام.

وقد بذل خلال توليه لرئاسة تحرير مجلة عالم الفكر جهودا حثيثة في سبيل الارتقاء بهذه المجلة التي تدين له بالفضل الكبير فيما وصلت إليه.

ولا تملك أسرة التحرير إزاء هذا المصاب الجلل إلا أن تبتهل إلى المولى سبحانه أن يسكن الفقيد فسيح جناته وأن يلهم ذويه الصبر والسلوان.

إنا لله وإنا إليه راجعون

مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل

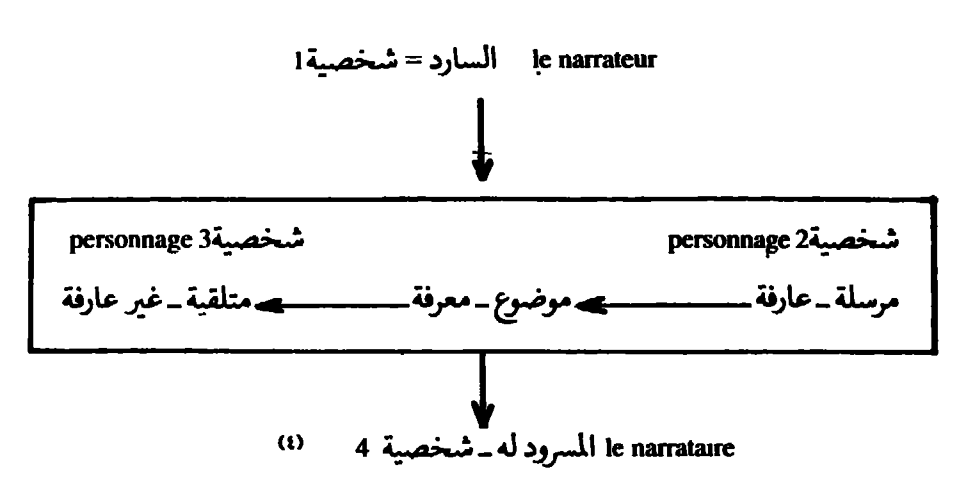
د. بوطيب عبدالعالي*

* أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس - المغرب



إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي ــ شفاهي أو كتابي ــ من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى. إنها شخصية السارد ـ Le narrateur (هذا ـ الكائن ــ الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولاصوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لاتوجد رواية). [1] إنه الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السردي ــ في حالة احتمال ــ. [2] ولن يتحول لحقيقة، مادمنا لانستطيع تصور حكاية بدون سارد.

وبالمناسبة ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب: (فالسارد ليس أبدا الكاتب. . . ولكنه دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب). أو لنقل بتعبير آخر إن: (السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب). [3] فهو شخصية متخيلة أو ـ كائن من ورق ـ شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطابه الايديولوجي وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاه، كما يتضح ذلك من الرسم التالي:



وما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضا لمخاطب. يتلقاه ويستفيد منه: «كل كلام هو أولا حوار، أي أنه لايمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب». (٥) وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول لهذيان لا مبرر له، الشيء الذي دفع البعض للقول: (فلو لا المتلقي لما كان هناك سرد). (٦) وهو مايفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل أنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، كما هو الشأن في حكاية ــ ألف ليلة وليلة (يراجع بخصوص هذه المسألة ماقاله ج برانس G. Prince في مقاله القيم المعنون (بمدخل لدراسة المسرود له) (introduction de l'étude du narrataire) (٧) باعتباره (أي المسرود له narrataire) هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى ـ السارد le narrateur ـ وتلازمها لازمة الظل لصاحبه، لاتفارقها، مادام حديث الأنا). هو في العمق خطاب للأنت. ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلا: «لكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، إن كل تلفظ هو صراحة أو ضمنيا، خطاب يستوجب مخاطبا» (٨) وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لايستوجب فقط ساردا، ولكن أيضا مسرودا له إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية في

صنع الخطاب السردي، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضئيلا، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد. وهكذا : « منذ هنري جميس ونورمان فريدمان إلى واين وبوث فتزيفتان تودوروف، كثير هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد في التخييل، سواء أكان نظما أو نثرا. . . وعلى العكس قليل هم الذين اهتموا بالمسرودله . . . كل هذا رغما عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه في المقالات الجميلة لكل من بنفنيست Bénvéniste وجاكوبسون Jakobson (٩) مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى، قد يلتقي معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة، كالقارىء، والقارىء المحتمل والقارىء المثالي، إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج. برانس في مقاله السالف الذكر، وبناءً عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص، عملية مشروطة أساسا باحتوائه على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة :

سارد ←———— متن حكائي ←———— مسرود له

narrateur ————→ fable / histoire ————→ narrataire

والمتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لاحصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولو ا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التي يقيمها بمتنه الحكائي أو بمخاطبه . . . إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم ـ وجهة النظر Point de vue ـ كمقابل للمصطلح الانجليزي ـ Point of View ـ من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس، خصوصا بعدما أكد الروائي والناقد الانجليزي المعروف هنري جيمز على أهميته أواخر القرن 19 : «لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية، كما في التطبيقات الأدبية، في الدول الانجلوسا كسونية منذ هنري جيمز Henry James . فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها ـ من منظورما

ـ فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار» (١٠) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة، لم يواكبه مع الأسف الشديد الوضوح والعمق المطلوبان، حيث أنه كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون في خلط أو لبس، كنتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع ـ والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات ـ تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت ـ mode et voix ـ. أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المنظور السردي، وبين سؤال من صنف آخر بخصوص من هو السارد. أو لكي نختصر الحديث، بين السؤال عمن يرى، والسؤال عمن يتكلم» (١١).

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين، فهو مائع، وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لاحصر له من الأشياء والمفاهيم: «وـ وجهة النظر ـ مصطلح ذو دلالات متعددة منها:

(١) أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير دلك.

(٢) وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائي، العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية» (١٢). وهو ما نرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب ـ أحيانا ـ الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية. ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط بالملموس، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة، بنوع من التسلسل التاريخي، كما أوردها ج جنيت في كتابه (وجوه) قبل أن ننتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي لهذا المصطلح، ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية.

وهكذا نجد الناقدين كلينث بروكس وروبيرت بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك بتسمية «بؤرة السرد» foyer narratif - focus of narration كمقابل لمصطلح وجهة النظر الحالي ـ Point de vue ـ. وهذه النمذجة على الشكل التالي:

	أحداث مطلة من الداخل	أحداث مطلةمن الخارج
سارد حاضر كشخصية في العمل	(١) البطل يحكي حكايته.	(٢) شاهد يحكي حكاية البطل.
سارد غائب كشخصية عن العمل	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية.	(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج. (١٣)

ويعلق ج. جنيت على هذه النمذجةقائلا بأن المحور الأفقي (داخلي ـ خارجي) وحدة يرتبط بوجهة النظر، بينما المحور العمودي (الحضور ـ الغياب) فيخص في نظره مشكل الصوت في الرواية la voix أو هوية السارد كما يطرحها ج. جنيت، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا، مما يمكننا من القول بأن لافرق بين الخانة رقم ١. ورقم٤. ولا بين الخانة رقم٢. ورقم٣.

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف. ك. ستانتزيل F.k. Stanzel- ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي:

(١) وضعية المؤلف الكلي المعرفة، أو ما أسماه بالألمانية L'auk toril erzahisituation.

(٢) ووضعية السارد المشارك في العمل الروائي، أو ما أسماه بـ L'ichérzahlsituation.

(٣). وأخيرا وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب، أو ما أسماه بـ La personale érzahisituation.

وهنا أيضا، يلاحظ ج. جنيت خلطا واضحا بين شخصيتي المتكلم والراوي (qui voix et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين ـ الثانية والثالثة ـ لا اختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر.

وفي نفس السنة أي ١٩٥٥، قدم الناقد نورمان فريدمان Norman Friedman تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثماني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي:



أ ـ السرد الكلي المعرفة	بتدخل من الكاتب .
	بحياد من الكاتب .
ب ـ السرد بضمير المتكلم	أنا ـ الشاهد .
	أنا ـ البطل أو الشخصية الرئيسية .
جـ ـ السرد الكلي المعرفة	السرد الكلي المعرفة الانتقائي .
	السرد الكلي المعرفةالتعددي .
د ـ سرد موضوعي صرف	الطريقة الدرامية ـ وهي افتراضية و يصعب تمييزها عن الثانية .
	طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم . (١٤)

وهكذا نلاحظ أن الانتقـال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظـر المؤلف الذاتية في الصنف الأول، إلى مـا يمكن اعتباره الطـريقـة الموضوعيـة المحايـدة في السـرد، كما في الصنف الأخير، حيث تقـدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كـانت تنعكس على عدسة الكاميرا، مرورا بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجمـوعـة من الشخصيـات في تقـديم متنـه الحكـائي، مع الإشـارة إلى أن الحالة الثالثةوالرابعة، كما يؤكد ذلك ج. جنيت، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم، إضـافـة إلى أن التمييـز بين الحالتين ١ و٢ يقـوم على أساس الصوت لاوجهـة النظر. نفس الخلط، اللاإرادي طبعا، وقـع فيه بوث Wayne Booth، سنة ١٩٦١ . حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت ب ـ مسافة ووجهة النظر distance et point de vue ـ والتي يميز فيها بين ـ المؤلف الضمني l'auteur implicite ـ . وبين السـارد المقدم والغير المقـدم ـ المصرح بـه وغير المصرح به ـ la narrateur représenté ou non représenté ـ كما يميـز في نفس الوقت بين السارد الجدير بـالثقة وغير الجدير بها ـ narrateur digne ou indigne de confiance ـ دون أن يذكـر لنا الفرق

بين الصنف الأول والثاني أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذى يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية، وهي:

(١) الراوي الملاحظ أو الراصد observateur.
(٢) الراوي المشارك في الأحداث narrateur – personnage.
(٣) الراوى العاكس للأحداث l e narrateur reflécteur.

ويلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق، كما هو واضح، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر.

وأخيرا، وفي سنة 1962، أخذ الناقد برتيل رومبير Bartil Romberg تصنيف ستانتزيل stanzel ـ فأكمله بإضافة حالة رابعة هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من:
(١) محكي ذو مؤلف كلي المعرفة récit à auteur omniscient
(٢) محكي ذو وجهة نظر récit ā point de vue
(٣) محكي موضوعي récit objectif
(٤) محكي بضمير المتكلم récit ā la premiére personne
وهو مايعكس شذوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى. إلى جانب هذه الدراسات، توجد دراسات أخرى معا صرة يمكن اعتبارها أسلم من السابقة، سواء من حيث الوضوح، أو من حيث ضبط المفاهيم، ومن جملتها تلك التي قام بها كل من جون بريون Pouillon .{في كتابه ـ زمن الرواية le temps du roman وت. تودوروف T. Todorov أقسام المحكي الأدبي les catégories du récit littéraire وكذا ج. جنيت G. Genette فى كتابه وجوه III - figures III..
وهكذافنحن كقراء لاندرك المتن الحكائي إداركا مباشرا وأوليا، كما سبقت الإشارة لذلك إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد، الذي يتغير بدوره بتغير موضوعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، مما

يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا لـه، وبالتالي قراءتنـا له، لذا فان هذه ـ النظرة regard أو: «الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد،»[١٥] وإن شئنـا الـدقـة أكثـر. هـذا المظهـر الـذي يعكس العـلاقـة بين ضمير هـو في الحكايـة، وضمير أنا في الخطاب، أي بين الشخصيـة والسارد،[١٦] هو ما يـرمى إليه النقاد من وجهـة النظر، بالرغـم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعهـا. وقد حصر ج. بوريون J. Pouillon مختلف أشكال تمظهر هـذه الرؤيات في ثلاثة، نعـرضها نقلا عن مقـال تودوروف السـابق، مع مـلاحظة بسيطـة، وهي أن المسألـة تتخذ على المستـوى العملي التطبيقي، مظهـرا آخر مغـايرا، وأكثـر تعقيدا، مما ستبدو عليـه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكـون واضحا وبسيطا «لأن التجربة الـروائية علمتنا ذلك، فليس هنـاك نماذج لو جهـات النظـر مـرسومـة على أسـاس شكل واحـد، ومدعمـة بـانسجـام محض. ولكن ولكي نتجنب أن ننسـاق بعيـدا يجب علينـا أن نتصرف هنـا بالطريقة الأكثر تبسيطية»[١٧] وهذه الرؤيات هي:

(١) الرؤيـة من الخلف Vision par derriére[١٨] وتستخدم عـادة في الروايـات الكـلاسيكية ـ بلزاك فلـوبير ـ ويتميـز السـارد فيها بكـونه يعـرف كل شيء عن شخصيات عـالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقا جميع الحواجـز كيفما كانت طبيعتها كأن ينتقل في الـزمان والمكان دون صعـوبة ويرفع أسقف المنـازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشـق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجـات، تستوي عنـده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها إنها بـالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشـاء. كل هذا كي يزودنا بتفاصيـل عالم يهيمن عليـه بشكل تام، وكأنـه إله. ويفترض أن تحكى الـروايات التي من هذا النـوع بضمير الغائب ويرمز تـودوروف لهذه الرؤية بالمعـادلة: سارد شخصية[١٩]ـ. أي أن الســارد أكبر معرفة من الشخصيـة، وقد تعـرضت هذه النظـرة للطعن من طـرف بعض النقـاد لمالها من انعكـاسـات سلبيـة على تماسك ووحدة العمل الروائي، فهذا هنري جيمـز يقول معلّقاً عليها: إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق، حيث أن الانتقـال المفاجيء من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية، دون مبرر بل دون الانطلاق من

بـؤرة قصصية محددة تكـون نتيجتـه التشتت وعدم الترابـط العضوي بين المقـاطع المختلفة في الرواية [٢٠] ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مـركزية، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها.

(٢) **الرؤية المرافقة** - vision - avec[٢١] وهي رؤية سرديـة كثيرة الاستعمال خصوصا في الموجـة الجديدة للكتـابة الـروائية، حيث يعـرض العالم التخييلي من منظـور ذاتي داخلي لشخصية روائيـة بعينها، دون أن يكـون له وجـود موضـوعي محايـد خارج وعيها ولعل هذا ماجعل الناقـدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Francoise - van Rossum - Gyon تسميه ـ بالواقعية الفينومينولوجية ـ الظاهراتية [٢٢] ـ réalisme phénoménologique إن الســارد هنا بـالرغم من كـونـه قد يعـرف أكثر ممـا تعرفـه الشخصيـات، إلا أنـه مع ذلك لايقـدم لنـا أي تفسير لـلأحـداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه. ويمكـن أن نميز هنا شكلا فرعيـا يتم الحكى فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية، دون أن يؤثر ذلك على طبيعـة العمل الروائي ويحولـه الى سيرة ذاتية، لأن ذلك متـوقف أساسـا على نوعيةالتعاقد المبرم بين الكاتب والقارىء، أهو تعاقد سير وي ذاتي أم روائي؟ ـ[٢٣] كما يشير لذلك فيليب لـوجون Ph. lejeune . ولاعلاقة له إطـلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد وهكذا يمكن ان يتحول الحكـي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقـد القـارىء الانطباع السـابق المتعلق بكـون الـراوي شخصية مشـاركـة في الرواية. ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة «سارد ـ شخصية» [٢٤] كدليل على التســاوي الحاصل فيهـا من حيث المعـرفة بين الســارد والشخصيـة، على عكس الرؤية السابقة.

(٣) **الرؤية من الخارج** ـ vision du dehors ـ[٢٥] وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين، وفيها يكـون السارد أقل معـرفة من أي شخصيـة، (السارد الشخصية)[٢٦] وهو بذلك لايمكنـه إلا أن يصف ما يـرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هـو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيـات مثلا إن الأمـر هنا لايعدو أن يكـون مجرد مسألة تقنية متـواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنـا جهلا كاملا للـراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة.

وإذا كان ج. بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية أسماها ـ الرؤية المجسمة ـ vision stéréoscopique[٢٧] التي نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة وكاملة عنه.

وإذا انتقلنا لجيرار جنيت، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحي ـ الرؤية vision ـ ووجهة النظر point de vue ـ لما لهما في اعتقاده، من طابع ـ بصري ـ visuel ـ واستبدالهما بمصطلح ـ التبئير la focalisation ـ الذي استلهمه من مصطلح الناقدين بروك ووارين ـ focus of narration ـ وهكذا يطلق اسم محكي غير مبوأر، أو تبئير في درجة الصفر ـ récit non focalisé ou focalisation zéro ـ كمقابل لمصطلحي بويون وتودو روف. ـ الرؤية من الخلف، والسارد > الشخصية. بينما يسمى الرؤية المرافقة، التي يكون فيها السارد مساويا للشخصية من حيث المعرفة، بالمحكي ذي التبئير الداخلي ـ Le récite a focalisation interne ـ وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التميز بين هذا الصنف من التبئير والتبئير السابق ـ الخارجي لاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في الحكي ـ متكلم أو غائب ـ لأنه قد لايعود بالضرورة على الذات المدركة ـ (أي الشخصية) بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد: «فاستعمال ـ ضمير المتكلم ـ خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل، لايوجه إطلاقا تبئير المحكي في البطل».[٢٨] أو كما قال تودوروف: «المحكي بضمير المتكلم لايبرز صورة سارده، بل يجعلها أكثر إضمارا».[٢٩] وفي مقابل هذا يرى ج. جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك يكمن في الفرق بين ما أسماه رولان بارت R Barthes في مقالته ـ مدخل للتحليل البنيوي للمحكي ـ بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية ـ mode personnel et apersonnel[٣٠] بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل. وهكذا فالصيغة الأولى ـ الشخصية ـ يمكن التعرف عليها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم، إن لم يكن مسندا إليه أصلا فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه [كما في المثال التالي: (رأى شخصا مسنا في صحة جيدة) نحولها لضمير المتكلم فنقول: أرى شخصا مسنا في صحة جيدة، فلا شيء

تغير سوى الضمير] تأكدنا أننا أمام مقطع مبوأر داخليا بالرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية، لاتتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير. أما في الصيغة غير الشخصية [كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل :- إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطر] فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جدا، ويقتضي تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة، بفعل تواجد كلمة - يبدو - الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبئير هنا خارجي.

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لايعود لرولان بارت R. Barthes بقدرما يعود لبنفنيست Benveniste - الذي أكد في بعض مقالات كتابه الهام - مشاكل اللسانيات العامة - problémes de linguistique générale على أن الصفة الشخصية -per sonnel - لضميري المتكلم والمخاطب، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non personnel - لضمير الغائب، ولعل فيما تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفي لتأكيد ذلك[٣١] نعود لنقول بأن جيرار جنيت يقسم التبئير الداخلي لثلاثة أنواع هي :

أ - محكي ذو تبئير داخلي ثابت / récit á focalisation interne fixe-

ونموذجه المثالي هو رواية - السفراء - les ambassadeurs - لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك : « إن جيمس في - السفراء - لايخبرنا بقصة عقل ستريذر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه»،[٣٢] لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدى حتما لتضييق مجال الرؤية، وحصرها في شخصية واحدة بعينها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان كيون -، ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التى يقع عليها التبئير.

ب - محكي ذو تبئير داخلي متنوع - récit á focalisation interne variable .[٣٣] والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية - السيدة بوفاري Madame Bovary لفلوبير، G - Flauber حيث يبدأ السرد مبوأراً على شخصية شارل، ينتقل بعدها لشخصية - إما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles .

جـ ـ ثم محكي ذو تبئير داخلي متعدد ـ récit ā focalisation interne multiple ـ[٣٤]
كما يحدث في روايات الرسائل مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة. كما هو الشأن في رواية ـــــ علاقات خطرة dangereuses les liaisons ـ أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد الشخصية) فيسميها ج. جنيت بالمحكي ذي التبئير الخارجي le récit ā focalisation externe [٣٥] كبعض روايات ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية. وقد أصبح هذا الأسلوب مألوفا بفضل روايات Dashiel Hammett وبعض قصص ارنست هيمنغواي E Hemingway ـ مثل القتلة The killers ـ حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار. إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبئيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادرا ما يلتزمون بها، بل إننا غالبا ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطانها، ممتطين في ذلك كل الوسائل والامكانات المتاحة لهم في هذا المجال. وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال التحريف ـ altértion ـ[٣٦] وكذا عمليات الخلط فيما بين الأنساق ـ le melange des systémes ـ[٣٧] التي قد يمارسها القائم بالسرد بين الفينة والأخرى، لإحداث تغيير تبئيري معزول وآني داخل سياق منسجم، مثلا: خرق منه للقاعدة العامة المهيمنة، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة، كفعل يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق. وقد حاول ج. جنيت في كتابه ـ وجوه III تشخيص بعض هذه الحالات، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما، «ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو مبدئيا ضروري، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئيا مسموح به داخل إطار التبئير المنظم للكل».[٣٨] ويسمى الأول حذفا جزئيا أو paralipse ــ أما الثاني فيطلق عليه اسم ــ paralepse ـ. ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبوأر داخليا عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل، التي لها أهمية قصوى في المتن، والتي لايعقل بأي حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبئير، كما فعلت الكاتبة أغاثا كريستي ـ Agatha Christie ـ في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان ـ الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة ـ.[٣٩]



أما الصنف الثانى فيجد مرتعه الخصب والمفضل فى مـا يسمى عادة بالروايات النفسية المعـروفـة بهجومـاتها المكثفـة على دواخل الشـخصيـات من قبل السارد فى محاولـة منـه لتزويدنا، نحن القراء، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها.

قائمة الإحالات المعتمدة في الدراسة

(١)عبدالحميد عقار : وضع السارد فى الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١، ١٩٨٥، ص ٢٤.

(٢) Françoise van rossum - Gyon, critique du roman, éd Gallimard p 101

(٣) W Kayser qui raconte le roman in poétique du récit, éd points p: 71.

(٤) Ph Hamon, un discours contraint in littérature et réalité, éd points p 142

(٥) ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة ، فريد انطونيوس، سلسلة ردنى علما . منشورات عويدات، بيروت، باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص : ٨٩.

(٦) د. عبدالفتاح كيليطو، مقال تحت عنوان ـ زعموا أن : ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكى، من كتاب دراسات فى القصة العربية، وقائع ندوة : مكناس. عن دار مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص : ١٨٥

(٧) G.Prince Introduction à l'étude du narrataire in poétique N°14 - 1973 page 179

(٨) Benveniste, problèmes de linguistique générale Tome II éd Gallimard, p 82

(٩) G. Prince in revue cité, p 178

(١٠) Groupe U rhétorique générale, éd points p 187

(١١) G Genette, figures III éd Seuil p. 203

(١٢) انجيل بطرس سمعان : ـ من مقال تحت عنوان : وجهة النظر في الرواية المصرية، بمجلة فصول، عدد خاص بالرواية، رقم ٢٠، سنة : ١٩٨٢، صفحة : ١٠٣.

(١٣) G Genette ouvrage cité . p · 204 .

(١٤) G Genette ouvrage cité p 204 - 205

(١٥) T Todorov littérature et signification ed Larousse. p 79

(١٦) T Todorov les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd points p. 147

(١٧) T Todorov in ouvrage cité p 147.

(١٨) T Todorov in ouvrage cité, p 147

(١٩) T. Todorov in ouvrage cité. p: 147

(٢٠) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ـ ثلاثية ـ نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى١٩٨٥ ، ص١٨١ ـ ١٨٢ .

(٢١) T Todorov in ouvrage cité p 148

(٢٢) Francoise van Rossum – Gyon in ouvrage cité p 135

(٢٣) Ph lejeune le pacte autobiographique éd seuil p 44

(٢٤) T Todorov in ouvrage cité p 148

(٢٥) T Todorov in ouvrage cité p 148

(٢٦) T Todorov in ouvrage cité p: 148

(٢٧) T Todorov in ouvrage cité p 148

(٢٨) G Genette. ouvrage cité p 148

(٢٩) Groupe L ouvrage cité p·189

(٣٠) R Barthes. introduction a l'analyse structurale des récits in l'analyse structurale du récit Communications 8, éd. points p 26

(٣١) Benveniste. ouvrage cité p· 225-2

(٣٢) رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب. ترجمة . محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦ .

(٣٣) G. Genette. ouvrage cité p 207

(٣٤) G Genette. ouvrage cité. p. 207

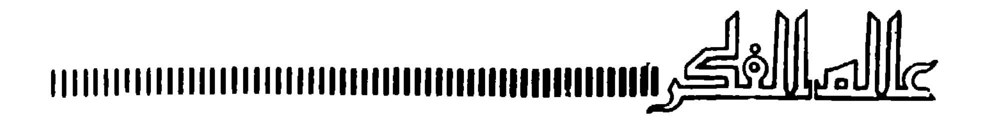
(٣٥) G Genette. ouvrage cité p 207

(٣٦) G Genette. ouvrage cité p 211

(٣٧) R Barthes in ouvrage cité p 26

(٣٨) G Genette. ouvrage cité p 211

(٣٩) R Barthes in ouvrage cité. p 26



تيار الواقعية في الرواية

قراءة في مقدمة (الملهاة الإنسانية) لبلزاك

د. عبدالله بن عتو *

* يعمل أستاذاً بكلية الآداب الجديدة - المغرب

كثيرا ما يثار الحديث النقدي عن الأنواع الأدبية، فيؤول الأمر إلى الحديث عن التطور الأدبي، إذ يتم الانتقال من البحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع إلى (البحث عن) محاولة تقديم الجواب عن سؤالين مركزيين هما: هل يتطور الأدب؟ وكيف يتطور؟ .. خاصة وأن وضع مثل هذين السؤالين يضع في الاعتبار تطور باقي الظواهر في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. وعموما فإن "البحث في تطور الأدب وغيره من الظواهر الطبيعية والإنسانية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم التطور بشكل عام يعد من أهم المفاهيم التي ظهرت في القرن الماضي، فقد حظي باهتمام العلماء والمفكرين والفلاسفة والنقاد، وطبق في كل علم ودراسة حول المجتمع أو الكون أو الثقافة أو الطبيعة أو الفن"[1]. وفي إطار ما أحدثه مفهوم التطور، وغيره من المفاهيم، من تغيير، فقد تغيرت المناهج والفروض وطرائق التفكير، الأمر الذي أدى إلى إحلال الإيمان بالتغيير والنسبية، محل الاعتقاد في مطلقية القديم وسرمدية قوانينه الثابتة.

وفي سياق هذا التغيير/ التطور الفكري والحضاري الشامل يمكن الحديث عن أكبر إنجاز روائي في العصر الحديث، وخاصة ضمن تيار الواقعية في الرواية الأوربية. وهذا الإنجاز هو "الملهاة الإنسانية"[2](La comēdie humaine) لأونوري دي بلزاك honorē de Balzac (1799/ 1850) ويتضح من هذا التاريخ أن بلزاك جاء إلى العالم إثر الثورة الفرنسية (1789) وعاين مختلف التطورات المتلاحقة التي رافقتها، منذ تولي لويس الثامن عشر إلى لويس فيليب[3]، وهي الفترة التاريخية التي عرفت التوسع البونابرتي

والتحالف المقدس (النمسا/ روسيا/ بروسيا)، كما عرفت بروز القوميات الأوروبية بشكل قوي، فبات التغيير خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر أمرا حتميا ولو عن طريق العنف والقوة والثورة. و "كان الشعب الفرنسي - كعادته - دوما سباقا إلى التمرد والعصيان طلبا للتغيير بإعلان الثورة وحمل السلاح"[4]. ومن منظور "التطور الاجتماعي، فقد حصل تبدل حاسم في التجمعات الطبقية وفي مواقفها إزاء كل المستجدات. وفي هذا الصدد يأتي ذكر ثورة بروليتاريا باريس عام (1848) كنقطة تحول في التاريخ العالمي. "فقد كانت أول كتلة بشرية مسلحة صممت على قتال البورجوازية وضرب استمرارها في الحكم ونزع امتيازاتها الاقتصادية"[5]. وهنا يجب أن نتصور أن الأمر لم يكن صراعا عاديا بين الطبقات الاجتماعية، بل لقد كان صراعا واقعيا فكريا وعمليا، صراعا فلسفيا ووجوديا، عكسته بكل وضوح تلك الطبقات المتعارضة في المصالح المادية والمعنوية.

أما على الصعيد الفكري فإن مرحلة بلزاك سجلت بروز الاتجاه الوضعي في الفكر والفلسفة مع أوغست كونت والاتجاه العلمي التجريبي مع كلود برنار وغيره.. وهي اتجاهات ساهمت في تقسيم منظم للمعارف العلمية وساعدت على نمو ظاهرة الاختصاص في إطار النتائج المعرفية. وعلى العموم، فقد كان للتيارين الوضعي والتجريبي أثر واضح في أفكار كتاب القرن التاسع عشر، وهو ما يظهر حضوره في جل الأنظمة الفكرية والاقتصادية والاجتماعية. الشيء الذي يعني أن التغيير قد مس العلم والفكر والفن والإيديولوجيا ومصائر الناس، وكان من الطبيعي أن يمس أساليب التعبير أيضا. وقد أضحى هذا الوضع - في الواقع - لدى روائيي العصر، موضوعا هاما تجدر معالجته، لأن التعارضات الحاصلة لم تكن من قبيل الصدفة أو الاعتباط. وهكذا فقد كان أدب ذلك العصر - منظورا إليه ككل - عبارة عن كفاح رائع متصل، ضد الاغتراب الشامل للإنسان، نتيجة لأشكال الحياة الرأسمالية التي بدأت تسيطر على الحياة البشرية"[6]. ومن هنا فإن الكتابة الروائية في القرن 19 كانت شكلا من أشكال مواجهة الكتاب للواقع. فقد كان الصراع على أشده بين الأنا والعالم، بين الذات التي يمثلها "البطل" الراغب في تحقيق أحلامه وآماله دون فشل أو عوائق، وبين المصير المحتوم الذي يحطم تلك الذات بصلابة مصدرها ظلامية العالم الواقعي الحقيقي.

وكانت الكتابة / المواجهة تغني القيمة الدرامية لمجمل روايات هذه الفترة لتأخذ طابعا مأساويا يعمقه فراغ الحياة وخواء الواقع.

بلزاك الشخص وبلزاك الروائي

ترتبط حياة بلزاك المضطربة ارتباطا وثيقا بتاريخ مؤلفاته، وقد بدأ نجم بلزاك يلمع في عالم أصبحت المادة والمال يحتلان فيه مكان الصدارة. ويعود ذاك اللمعان إلى شهرة أروع كتبه " الملهاة الإنسانية" ، الذي يعتبر نتاج عبقريته الخاصة، والذي ظل يضيف في بناء أسسه إلى أن مات. لقد خضع بلزاك إلى نظرية صلبة، مثل من خلالها، طباع وشخوص زمانه، ولكنه يضيف إلى موهبته كرسام واقعي وملاحظ بارع، خيال الشاعر والمتأمل، الذي ينزع إلى أخذ الواقع ويعيد تركيبه تركيبا متماسكا. ومن خلال ذلك كان يعمل على تجديد الجنس الروائي الذي كان يتسلل معه في كل المجالات الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والاجتماعية. وكان هذا الإجراء سبب التأثير في الفن الروائي منذ منتصف القرن 19 إلى اليوم. وفي هذا الصدد، فقد كان المقربون من بلزاك يجمعون على اعتباره "متنبئاً" أو "عرافا"، يعيش في "تشوف" دائم. وبلزاك نفسه يؤكد أنه يحتوي على "موهبة الرؤية الثانية". إن رسمه للمجتمع هو ما يبين للقارىء مفهومه الحقيقي للعالم والعلاقات الإنسانية. وبلزاك لم يتراجع هنا عن افتراضاته الميتافيزيقية التي وثق منها منذ شبابه، إذ كان يعتقد أن كل الظواهر تؤول إلى حركة مادة واحدة، تأخذ عند الإنسان شكل الفكر. وهكذا أصبح يقول "بأن العقول الجبارة قادرة على إرسال أفكارها، والتحرك في أوسع المجالات، مؤثرة على العقول الضعيفة. وطالما حلم بلزاك بالوصول إلى هذا المستوى من المقدرة الأخاذة، وقد بدا له هذا الطموح مشروعا ضمن مبدئه على الأقل، لأنه يرتكز على أطروحة العبقرية" [7]. وبالمقابل فقد درج الرجل على الاعتقاد بأن الإنسان وحده، عاجز عن إدراك أسرار الكون، فقد كان يسائل النظريات التوضيحية والدينية منها على الخصوص، وهو المجال الذي يسجل فيه تأثره بالكاتب سويدنبرغ (swendenborg)، ليعلن قصور المناهج الوضعية المعاصرة. كما أنه يقتنع سياسيا بـ "أن السلطة التي هي قلب الدولة، يجب أن تكون بين أيدي رجل واحد. . . إذ صحيح أن الديمومة خطأ

والاقتراع العـام غير معقول . ذلك أن من يصـوت ينـاقش ، والسلطة التي تنـاقش لا كيان لها ، ولعل السبيل الـوحيد لمواجهـة هذا الخلل هـو الدين " (٨). وهو رأي يترجم موقفه الحقيقي من الفوضى الاجتماعية السائدة .

على أن السين التي استقرت فيهـا نظرية بلـزاك المتنورة بتصوره السيـاسي عرفت لديه وجود مبـادىء جمالية واقعية ، مع أن عددا من شخوص رواياتـه تبقى محاطة بهالة سحريـة مزروعة في محيطها الاجتماعي لكسب حيـاتها الحقيقية بالرسم المتقن لطبـاعها وصفـاتها . وعلى ذلك يظهـر أن مشروع بلـزاك كـان كبيرا جـدا ، كـان مشروع القـرن بكامله . وفي هذا الصدد يقول عنه انجلز في معرض مقارنته مع إميل زولا Emile zola " فعلى الرغم من أن عقيـدته السياسية كـانت هي الملكية الشرعية ، فقد عـارض بعناد شديد شرور فرنسا الإقطاعية وضعف الملكية ، ووصف لحظات احتضارها بقوة شعرية عظيمة " (٩). ومن هنا جاز للبعض بأن ينعته بأنه "بلـزاك الشاهد على زمانه" كحقيقة نلمسها في طريقة حديثة في (الملهاة الإنسـانية) بشكل جعل منها " خزان الوثائق حول مجتمع فرنسا في القرن التاسع عشر" (١٠) ، ولا عجب من هذا الرأي ، فصـاحبنا يغوص بكيفية واضحـة في ماضي فـرنسا ، يعنـي فيه بمظـاهر سلطـوية وعـلاقتها بـالإنسان الفرنسي ، كوجه من وجوه الديمومـة التاريخية . إلا أن هذا الأمر خلف ردود فعل نقدية مهمـة ، من جملتها تلك التي إنحـازت للعـالم القروي الـذي يظل غير معروف بما فيـه الكفاية في عالم بلزاك الروائي . يقول ب . ل . راي(P.L. Rey)إن عمل بلزاك رغم الجهود الجبارة التي بذلها فيـه ، لم يكن شاملا بما فيه الكفاية ، والدليـل أن العالم القروي بصفة خاصة ، يبقى غير معروف لديه بشكل جيد " (١١)

الملهاة الإنسانية

بدأ بلزاك كتابه (الملهاة الإنسـانية) انطلاقا من سنة 1834 ، ولم تعنون بهذا العنوان إلا سنة 1841 . ونشرت عام 1842 . وهذا معناه أن (الملهـاة الإنسانية)عمل روائي ضخم يضم خمسا وتسعين رواية . وبهذا فقد جمعت(الملهاة) كل أعماله التي كان بدأ نشرها منذ 1830 . إن ضخامة هذا العمل هي التي حذت بنـا قد مثل موريس بارديش أن يقول : إن سنة 1835 . هي سنة بداية تكوين بلزاك الروائي ، وأن الاب جوريو(Le pēre Goriot)

هي رواية تتجمع عندها كل الجهود السابقة، وهي بالتالي، ترسيخ وإيذان بكتاب المستقبل: الملهاة الإنسانية "(١٢) إن هذا الأخير (الكتاب) يدل على نوعية اهتمام بلزاك بوحدة التناول والمعالجة لأكبر معضلات التاريخ الفرنسي الحديث، والمتمثلة في انهيار الحضارة الأرستقراطية إثر نمو النظام الرأسمالي وكان هدفه الأساسي هو منح الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على المقارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادىء الواقع الإنساني بما هي مبادىء طبيعية عامة، ولذلك فقد رتب "كوميديا" إلى الأقسام التالية:

أولا: دراسة الطباع، وتضم أهم الأعمال / المشاهد الآتية:

مشاهد من الحياة الخاصة / مشاهد من حياة الريف/ مشاهد من حياة الأقاليم/ مشاهد من الحياة الباريسية/ مشاهد من الحياة السياسية/ مشاهد من الحياة العسكرية/ العم بوم pons/ الأوهام الضائعة.

ثانيا: دراسات تحليلية، وتضم دراسة رئيسية هي: فيزيولوجيا الزواج.

ثالثا: دراسات فلسفية وتضم: البحث عن المطلق / سيرافيتا.

وحتى تقدر هذه (الملهاة) حق قدرها، يجب النظر إليها في كليتها، إذ لا يمكن الحكم على عالم روائي ضخم من خلال إحدى جزئياته. وإن كنا هنا لانستطيع، فإننا نكتفي تجاوزا، بمقدمتها فقط. وكلنا اقتناع بأن التبسيط والنقد غير الممنهج في العديد من المؤلفات المدرسية، من الأسباب التي جعلت من بلزاك روائيا غير مشهور إلا بشهرة الاب جوريو(père Goriot) وأوجيني غراندي (Engemie Grandet) إن عدم الاطلاع على باقي أعمال بلزاك، يترك الانطباع عن غموض هذه الأعمال أو صعوبة فهمها، ولكن هذا القصور في الواقع يفقدنا الوقوف على أروع عقد (الملهاة الإنسانية). إذ لا ننس أن أعمال بلزاك في طابعها الجمالي تعبير واضح عن نتائج عصرها. فـ "كل وسط بيئي بالنسبة لبلزاك هو مجال مادي ومعنوي يحتوي المنظر والمشهد والمسكن والأثاث والأشياء والملابس ومصائر الناس... كما أن الوضع التاريخي العام يبقى هو المجال الشامل الذي يغلف هذه البيئات الخاصة المنفردة والمعزولة "(١٣) إن

علاقة بلزاك بـ (الملهاة الإنسانية) تبدو في رؤيته إلى المجتمع الفرنسي على أنه مجتمع تعدد الطبقات، وذلك من خلال رصده لما يحرك الإنسان من مجموع الأهواء والنزعات والرغبات النفسية. وقد مكنه موقعه الاجتماعي من فرض مجالسة رجال السياسية والفكر والاقتصاد، إلى جانب تردده على الصالونات الأدبية والمسارح وكذا سائر الأمكنة غير الراقية أيضا... وهذا السلوك جعل من بلزاك خبيرا بخبايا مجتمعه وعمق بنيانه. فجاء بما يقرب من ألفي شخصية روائية تجسد لديه واقع تحول الطباع من طباع عادية إلى قوانين. وبذلك "تتحول حالة الدفاع المشروع لدى أفراد المجتمع ضد وسائل الأمر والنهي، إلى مجرد واقع استسلامي مهزوم، إن شخوص بلزاك فرض عليهم واقع الخيانة ونبذ القيم، فتتحول الحياة الاجتماعية معها إلى كوميديا" (١٤). هكذا فقراءة (كوميديا) بلزاك تحيل إلى مجتمع الخداع المتبادل القائم على حب المال وشهوة التسلط. ومن هنا نجاح بلزاك في خلق النماذج الحية التي تصدق في التعبير عن مختلف تقلبات المجتمع واضطراباته. وقد اعترف انجلز قائلا: "... وحتى في ما يتعلق بدقائق المسائل الاقتصادية، تعلمت من بلزاك أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين 'المهنيين جميعا في عصره» (١٥) إن قراءة (الملهاة الإنسانية) إذن، لتؤكد على صميم التناقض في المجتمع الذي خلق المثل الأعلى للشخصية الإنسانية الكاملة، ولكنه أدى في المقابل إلى تحطيم هذا المثل في الواقع العملي.

وقبل إلقاء الضوء على المقدمة التي صدر بها بلزاك (الملهاة الإنسانية) نشير إلى أن أعماله كلها توجهت إلى الواقع ولا شيء غيره. وهو إجراء يخالف به عادة كتاب الجيل الرومانسي المعاصرين له. فاهتم بالإنسان من خلال إشكالية انتمائه للنوع البشري وللمجتمع تحديدا، لا بانتمائه لذاته فحسب كذات معزولة. فكانت (الملهاة الإنسانية) ذات بعد ثلاثي: بعد الحياة / بعد الأشخاص / بعد التمثيل المادي للفكر. كما يصرح بلزاك (١٦). فوصفت واقعيته "بالواقعية العظيمة لأنها تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة بدل عرض مظهر من مظاهرهما" (١٧). إن عظمة بلزاك، تكمن في عمق إدراكه للظروف الواقعية، كما يعبر ماركس. "فهذا الادراك ما

كـان ليكـون كامـلا بـالتغـاضي عن الجانب الجدلي في التطـور الطبقي، بل إن الفهم العميق لطبيعة هذا التطور هو الأساس في عظمة تصور الملهاة الإنسانية"(١٨)

مقدمة الملهاة الإنسانية

لم يرحب بلزاك في البـداية، بفكرة تدبيج عمله الضخم بهذه المقـدمة لولا إلحاح السيد هتزيل(Hatzel)ناشر أعماله، الذي يعتبر مشاركا في كتابتها بكيفية غير مباشرة. بل إن هذا النـاشر هو الـذي نقل هذا النص بـالشكل الذي وصلنـا عليه، على الأقل خوفا عليه من الضياع. . ويعترف بلزاك بصعوبة وأهمية هذه المقدمة في إحدى رسائله إلى السيدة هـانسكا (Hanska) قـائلا: "لقد أتيت على إنهاء هـذه المقـدمة لأصـدر بها (الملهـاة الإنسانيـة) غير أنها إذا كانت تحتـوي على ست وعشرين صفحة، فقـد رأيت معها من الصعوبات مـا لم أره مع المؤلف بكامله"(١٩) . ونستنتج من هذا التصريح أن المقدمة هي وعاء التصور النظري البلـزاكي حول الجنس الروائي، بل إنها تبلور تصوره النهـائي عن هـذا الفن السردي. وقـراءتها من هـذا المنظـور تعني دراسـة "المؤلف" بكاملـه، وتسلط من ثمة الضوء على عبقـرية هـذا العظيم. وبلزاك أثناء كتـابته لهذه المقدمة، كان يؤكد موافقتـه مع معظم النظريات المنبثقة عن فلاسفة عصره. وكان من الطبيعي والحالة تلك أن تتضمن مبادىء بلزاك الفكرية والسياسية والدينية والاجتماعية من جهة، وتصريحاتـه حول التقنيات الروائيـة ومفهوم التاريخ وتاريخ الطبـاع البشرية من جهة ثـانية. بنـاء على هذا الـرأي يتضح أن المشروع الروائي كما يفهمـه بلزاك ليس بسيطا، بل هو من التشـابك والتعقيد، لقد قال بلزاك في هذه (الملهـاة) أشياء عديدة "وإن كانت على أية حال ليست هي كل الأشيـاء التي كان يريد أن يقولها"(٢٠) . من هنا أهمية دراسة الخطاب التقديمي واستراتيجيته في رواية أوروبا القرن التاسع عشر.

يرى هانـري ميتران أن "مقدمة الروايـة في القرن 19 ، هي وثيقة عن نظـريه النوع الروائي، ولكنها في الوقت ذاته، نوع من الخطاب يسمى: الخطاب التقديمي. وسمي كذلك لأنه خطاب يحتوي على مميـزاته اللسانية الخاصة"(٢١) . كما أنه يـرى أن التمييز الذي وضعه بنفينست (Benveniste) بين السرد والخطاب كنمطين أساسين للكتابة قد أصبح كلاسيكيا، وأن الخطوط الدائمة لهذا التعـارض هي بنية العلاقات بين الأفراد،

بنية علاقات الزمن ، اللعبة أو الحبكة، ونماذج الكتابة ودعاماتها البلاغية، بهذا فمن السهولة أن المقدمة تحمل كل خطوط الخطاب أي كل أنماط الكتابة حيث محاورة الأشخاص منظمة حسب سلوكهم. يقول بلزاك عن هذا التنظيم: " . . إني أرى أن المجتمع شبيه بالطبيعة، ألم يجعل المجتمع من الإنسان شيئا من الاختلاف والتميز مثلما يوجد في عالم الزولوجيا(Zoologie)من تنوعات " [٢٢]. وبعد ذلك يصرح قائلا: " لن أدخل لا في القضايا الدينية ولا في القضايا السياسية الراهنة، إنني أكتب على حقيقتين أبديتين هما: الدين والملكية " [٢٣] والجدير بالملاحظة هنا، سيادة العلامات ذات القيمة الإشارية مثل (هذا النظام / القانون / الحياة / البلد / الفلسفة / الإنسان / هذه الرواية . . .) هذه كلها علامات تضع الكتابة في فضاء وزمن موحدين لدى صاحب المقدمة ولدى قارئه في آن ، وقد يكون لهما معا عالم مرجعي واحد: هو هذه المقدمة. " وربما كانت كل المقدمات مشتركة في جملة تعتبر نواة الخطاب وهي: على الأدب أن يكون كذا. وهو ما يؤدي إلى نوع من المقايسة على النصوص المشابهة " [٢٤]
ومعنى هذا أن كل مقدمة تعمل على إدراج نموذج للنوع الحكائي الذي تتكلم عنه. وتدرج أيضا نموذجا منهجيا لقراءته. إن المقدمة تمثل كل مظاهر الخطاب التلقيني، إنها تعلم ماهية الأدب وما هو ـ على الخصوص ـ الجنس الأدبي الأكثر احتياجا إلى أن يكون موضوعا، باعتبار لا يقينية قانونه البلاغي: الرواية. يتعلق الأمر إذن بفن الإقناع، وكذا بالاستعمال المستمر للعناصر النموذجية التي تجعل من الخطاب خطابا تلقينيا، أي خطابا مجبرا على القول لا فقط " ما هو كائن " بل أيضا: " هذا هو ما يجب الاقتناع به " [٢٥] وفي هذا يتضح أن أن فعل الوجوب هو الأساس في الخطاب التقديمي ومن هنا اختلاف هذا الخطاب عن الخطاب النقدي عموما، لأن هذا الأخير يخلخل، وقد ينكر التحديد أكثر مما يؤكده أو يقبله، حيث المكان دائما أو/ أولا للشك. والمقدمة بخطابها هي تعبير كتابي عن مصلحة ما. أي أنها محرك طبيعي للإيديولوجيا.

لقد عمل بلزاك ـ وهو ملكي كاثوليكي ـ من أجل الجمهورية، ومن أجل كل مجتمعات المستقبل الحرة، وفي نفس الوقت كان يهجو الارستقراطية وينتقد البورجوازية انتقادا لاذعا، وهذه سمات الإيديولوجية عنده في (الملهاة الإنسانية). إن هذه

المعطيات إذ نعثر عليهـا في المقدمة ، إنما لتؤكـد لنا بأن خطاب المقـدمة في حقيقته ذو مقومات حاصة تختلف كليا عن مقومات الإنجاز الروائي نفسه . فنحن هنا أمام بلزاك المقدِّم لابلزاك الروائي وهنا تجدر الإشارة إلى أن المقدمة كنتـاج نظري تعري إيديولوجية المقدّم الـذي يختلف وضعه التـواصلي عن وضع الروائي ، مع أن " كل نقـد اجتماعي للـروايـة قـائم على الخطـاب النظـري للـروائيين ، لايمكن إلا أن يكـون نـاقصـا وغير مضبـوط . فلما كان الأمـر لا يتعلق بنفس الملفـوظ في النص الـروائي والمقدمـة ، فإننـا بدراسة المقدمة ، نجهل إيـديولوجية الروائي " (٢٦) . غير أن المهم من دراسـة الخطاب التقديمي ليس دائما ــ وبالضرورة ـ الاطلاع على الوجـه الإيديولوجي ، بقـدر ما المهم هنا إخـراج المفاهيم الأساسية للنظـرة البلزاكية . ومن جملتها مفهـوم المجتمع والتاريخ ومفهوم الكتابة :

أ ـ مفهوم المجتمع في مقدمة (الملهاة الإنسانية) :

يقول بلزاك " إننا إذ نقرأ مؤلفات كبار المهتمين بالطبيعة ، نلاحظ أن الحيوان يولد كالنبـات وهذا دافع هام لمعرفـة القانون الجميل : فكـرة الذات Soi pour Soi ، التي ترتكز عليها وحدة التكوين وبعد هذا يرى أن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بعبارة أكثر وضوحا ، يأخذ مختلف أشكـاله ، من الأوساط التي تحيط به ، والتي تطالبه بالتطـور . فالأنواع الحيـوانية متأتية من هذه الاختـلافات . . وفي إطار هـذه العلاقات ، لاحظت أن المجتمع يشبه الطبيعة . . إن الاختلاف الموجود نوعيا بين المحامي والإداري والتاجـر ، يشبه إلى حد كبير الاختـلاف الموجود بين الـذئب والحمار والشاة . . . ويظل هـذا الاختـلاف قـائما بقيـام المجتمع البشري والمجتمع الحيـواني في آن . غير أن ذكـاء الإنسان هنا هو الذي يجعل المفارقة من الأشياء الأكثر تعقيدا . . . " (٢٧) .

إن الإطار المرجعي البلـزاكي كان يتنوع بين الـواقع المعيش والثقافـة الشخصية . وهـو لما عمد الكتـابة عـن المجتمع إنما انطلق من فكرة سـان هيلير (Saint Hiller) عن الإنسانيـة والحيوانية ومن فكرة تـاريخ الحيوانية لدى بـوفون (Button) ، وذلك ليكتب (تاريخ الإنسانية) .

إن مصطلح المجتمع أو الوسط الذي يظهر في مقدمة بلزاك للملهاة الإنسانية، بمعناه السوسيولوجي، كانت له ـ لأول مرة ـ امتدادات هامة. فقد أخذ إيبوليت تين (Hipolite Taine) مصطلح "المجتمع" عن بلزاك. وهو مستعار من سان هيلير وجوفروي (Gofroy) وقد اشتغلا في ميدان الفيزياء والبيولوجيا. وعلينا أن نتصور إذن أن مصطلح "مجتمع" عند بلزاك يمر من البيولوجيا إلى السو سيولوجيا. "غير أن البيولوجية التي تملأ فكر بلزاك بيولوجية صوفية، كما أن مبدأ "الحيوان" أو مبدأ "الإنسان" لم يكن لديه مبدأ فطريا، بل إنه كان فكرة أفلاطونية في بعض الوجوه"[٢٨]. قد يكون من الصائب أن بلزاك لم يفهم نظرية "الوسط" التي وظفها في أعماله الأدبية. لأن "الوسط" بالمعنى السوسيولوجي قد استعمل قبله بكثير، وخاصة لدي مونتسكيو. إلا أن هذا الأخير أولى اهتماما أكبر للظروف الطبيعية أكثر من اهتمامه بالتاريخ البشري، عكس بلزاك الذي كان يهتم بطبيعة البنية التاريخية لأوساطه وشخوصه المتبدلة باستمرار. "إن التاجر يصبح سيد فرنسا ـ يقول بلزاك ـ في حين يهبط نبيلها إلى الدرك الأسفل من صفوف المجتمع"[٢٩] وهذه مفارقة عجيبة من قبيل ما يدعو لعقد المقارنة بين عالم الزولوجية وعالم الطبيعة الاجتماعية «ففي الحالة الاجتماعية البشرية هناك حظوظ ليست للطبيعة حيث دائما (مجتمع + طبيعة). وهو رأي قد يتضمن توجيه اللوم إلى المؤرخين لكونهم أهملوا تاريخ الطباع. وبلزاك حاول التأريخ لطباع ما لايقل عن أربعة آلاف شخص في (ملهاته)، تطويرا لنموذج والترسكوت. فأفرز مثل هذه الأفكار المتعددة الدلالات. يقول: «إن الصدفة هي أكبر روائي في العالم»[٣٠] لأنها تجعل الرواية تاريخا للطباع، ربما بالمعنى الفلسفي للكلمة.

والمهم في هذا السياق أن هذا التصور النظري لم يكفه للتعبير عن كل نواياه، رغم كل ايجابيات النظام البيولوجي والتاريخي. فكان لابد أن يحتمي بالمفاهيم الكلاسيكية، مثل مفهوم (القاعدة الأبدية/ الجميل/ الحقيقي/ الواقعي. . .). وسيكون من العبث أن نقف على ذكر الأسباب التاريخية لهذا الأمر، لأن عقلية المؤرخ، مع وضوحها في شخوصها وأجوائها الروائية، تتجلى في الفكر البلزاكي برمته وفي كل العوامل الفاعلة في هذا الفكر. ويرى ميشال زرافا (Michel Zeraffa) أن فكرة المجتمع في الرواية ذات طابع بورجوازي بالأساس، فكلما نمت الطبقات البورجوازية كما

وكيفا، اتخذ الروائيون الرجل أو «الشخص الاجتماعي» أو «الحدث الاجتماعي» موضوعا للعرض، في سبيل تعميق النظر في فكرة المجتمع الشمولي. ولكن فكرة الشمولية الروائية ستؤدي إلى القول إنه كلما عاش المجتمع طويلا، كلما سار نحو التقدم والسعادة. . والحال أن المجتمع الشمولي إن تحقق فعلا «فقد وصفه بلزاك بالوقاحة، وبموضوعية أقلقت معاصريه وحطمت سابقيه، لأن كلمة «مجتمع» كانت تعني لدى غوته وروسو الإنسان في شموليته : الفرد والإنسانية قاطبة» [٣١] . ويرى زرافا كذلك " أنه يوم يفقد المجتمع صفة الشمولية أو (الكلية) البلزاكية المنتظمة، يوم لايبالي الروائي بما هو اجتماعي كلوحة، وككائن حي له طموحات مختلفة ومستمرة، آنذاك سننزع عن الكاتب الواقعية كقيمة، لنصنفه في اطار ما هو مجاني» [٣٢]، ومن هنا شرعية تصنيف بلزاك في تيار الواقعية. فاذا كان المجتمع هو الأسطورة الوحيدة التي يمكن للانسان أن يعتبرها بل أن يستوعبها من خلال ما تتضمنه من مجموع العلاقات الاجتماعية ، فان بلزاك جعل من الأسطوري فضاء للحقيقة ، ومن الروائي زمنا للواقعي، فكان المجتمع الموصوف في (الملهاة) يقدم الطباع الأساسية للأدب الأسطو ري على غرار ما سيقوم به بعد ذلك ليفي شتراوس. «إنها طباع تشكل نظاما وفضاء مسدودا ومصنفا، حيث تشكل تبدلات لا نهائية» [٣٣].

ويبدو أن الفحص المتأني لجوانب "المقدمة" البلزاكية يؤكد اعتماده الواضح على أفكار بوفون Buffon (1767 _?) . وقد كان هذا الأخير يؤمن بضرورة الحفاظ على نظام اجتماعي مطابق لقوانين الطبيعة الأزلية . فكل شخصية في مقدمة المشهد الروائي تمثل جزءا من الجسم الاجتماعي الكلي. وهذا يعني أن بلزاك يهدف إلى وضع نموذج للمجتمع البشري يكون تاريخيا وتفسيريا في آن ، ولو انطلاقا من المجتمع الفرنسي. لأن الرجل كان يفكر في تأسيس عالم اجتماعي يدوم ويستمر.

ومهما يكن ، فإن النموذج التفسيري للمجتمع البلزاكي، قد كان له صدى في كل روايات القرن ١٩ . حيث غدت تصور مجتمعا يستحق أن يكون مجتمعا بالفعل على ضوء الآليا ت النمطية Typiques التي قدمتها الصناعة (الفنية هنا) البلزاكية . وهذا يعني «أن الرواية الغربية والحضارة التي تعبر عنها، تحدد من جهة في إطار النظرة البلزاكية للعالم ، ومن جهة أخرى في إطار النظرة المعارضة» [٣٤]. ويتوقف التعارض

مع موقف وتصور بلزاك على تبدل الشعور الاوروبي ـ الغربي خصوصا بأن المجتمع ليس كلية شاملة كما يرى بلزاك ، وأن الإنسان له طموحات منتظمة ومثالية أحيانا . . لأن إثبات هذا التعارض هو الكفيل بنزع صفة الواقعية عن بلزاك وعن أعماله الأدبية .

ب ـ مفهوم التاريخ في (الملهاة الإنسانية)

إن الشيء «الاجتماعي» لدى بلزاك هو نموذج يحتذى في إطار الكلية الاجتماعية البلزاكية، واعتمادا على ذلك ، يؤكد بلزاك أن الكتاب قبله قد تناسوا تاريخ الطباع، وربما لدى كل أمم العالم من يونان ورومان ومصريين وفرس . . . صحيح أن بارتيليمي (Bartelemey) اهتم بالتاريخ الوسيط ولكن عمله ظل ناقصا، لأنه ركز على إعادة نسج طباع اليونان فقط في كتاب (أناشاريس) في حين أن بلزاك كان يطمح إلى الوصف الدرامي لحياة ما يفوق أربعة آلاف شخص في رواياته باعتبارهم الممثلين الحقيقيين للمجتمع، دون أن يثير بذلك غضب الشعراء أو الفلاسفة أو غيرهم، وذلك عن طريق الحفاظ على رهافة تاريخ القلب البشري، بدل الاكتفاء بصبغ وجه شخصية روائية فريدة، بدعوى نموذجيتها .

إن هذا الأمر يوضح إلى حد كبير تأثر بلزاك بالسكوتلاندي والترسكوت (Walter Scott) لقد كان يقرؤه قراءة انتقادية ، ولكن الجانب التأثري كان حاضرا باستمرار، خاصة حين يعترف بأن «سكوت هو الذي سما بالرواية الى المستوى الفلسفي في التاريخ »[٣٥] وفي الجانب الانتقادي يرى بلزاك أن على النص أن تكون كل فقرة منه رواية، وكل رواية عصرا، وهو ما حاول تجسيده في (الملهاة الإنسانية) باعتبارها «الصورة الشاملة لمختلف جوانب الحياة، وهذا هو الإطار النظري الذي يستمد منه تصوره للتاريخ . إن التاريخ عند بلزاك هو أساسا تاريخ للطباع . "إذ أن المجتمع الفرنسي هو المؤرخ ولن أكون إلا كاتبا له ."[٣٦] وكان عليه بعد ذلك أن يبحث في علل الأحداث الاجتماعية ويكشف عن معانيها الخفية . فهذه في رأيه، هي العوامل الفاعلة في حركيته . إن تاريخ القلب الإنساني إلى جانب تاريخ الطباع البشرية، هو مايجعل من التاريخ أحداثا غير وهمية . فالحركة الإبداعية والفنية في القرن ١٩ هي بالذات حركة لتفسير التاريخ إن لم تكن هي ذاتها فلسفة التاريخ . وعلى هذا الأساس كان

بلزاك ينطلق من وضع قوانين ضابطة للأحوال والأشخاص في المجتمع وهو في طريقه إلى كتابة نقد تاريخي للمؤسسات الحكومية وللطبقات الحاكمة، وكل ذلك في إطار الحقيقتين الأزليتين: الدين والملكية، إن هذه الحيثيات عموما «هي التي جعلت روايات بلزاك معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة، فكانت واقعيته جد معقدة، بل وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى»[٣٧] .

وهكذا فإن صفة التاريخية من مميزات الرواية الواقعية. ولا يخفى ما يتصل بهذا الطابع التاريخي للواقعية من صبغة سياسية. فقد قال الكاتب السويسري كيلير «كل شيء سياسة» وليس معنى هذه العبارة أن كل شيء يعود إلى السياسة بطريقة فجة ومباشرة، وإنما معناه أن القوى الاجتماعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد مستوى الأحداث وربما معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضا على كل مظاهر الحياة اليومية، ولا شك أنه بتعدد هذه المظاهر، تعددت الأشكال التعبيرية ومن ثم تعددت الواقعيات: فأصبح القارىء أمام واقعية ستاندال وزولا، وواقعية بلزاك وفلوبير وهكذا. .»[٣٨] . إلا أن واقعية بلزاك تكتسب أهميتها من أن صاحبها هو أول من أنصت بإمعان و إتقان لواقع المدينة والحارة الجديدتين. فمنذ ١٨٣٠ يقول ميتران: "بدأت المدينة الكبيرة (باريس) تعبر أكثر من أي وقت مضى عن خطورة الجدل الواقعي بين الجماعات، وبلزاك يعطي عن هذه الظاهرة نموذجا يربط فيه بين نظرته لباريس وأسطورته الروائية، وهذا يقودنا إلى الفكرة القائلة إن مفهوم الواقعية بسبب تحديدها، تلتقي عنده ذرائعية اليمين واليسار على السواء»[٣٩] . لقد رأى بلزاك في الثورة ثم في الإمبراطورية ثم في الإصلاح وعودة الملكية مجرد خطوات جبارة في سبيل تطور النظام الرأسمالي بفرنسا. كما أنه رأى في سقوط النبلاء حتمية مشروعة أمام الانحلال الداخلي والانحطاط الخلقي، وفي هذه العملية الجدلية استمرار للتاريخ وديمومة للتطور في «مملكة الحيوان الروحية» كما يعبر هيجل، حيث يقصد المجتمع البشري المتغير بامتياز.

ومن جملة المفاهيم التي تتخلل مفهوم التاريخ البلزاكي، هناك تصور خاص عن مفهوم «الكتابة». إذ يعتبر بلزاك أن الكاتب خاضع لحملة من القوانين التي تجعله في

ممارسته شبيها برجل الدولة. ولعله كان يريد بهذا الإشارة إلى التمييز بين كاتب ملكي وآخر ديموقراطي في زمانه، كما أن الرجل كان شديد الارتباط بالتربية والتعليم، ويؤكد باستمرار على علاقتهما بالدين. يقول: «إن التعليم والتربية بواسطة الهياكل الدينية هو أكبر مبدأ للوجود لدى الشعوب.. فالتعليم هو الوسيلة الوحيدة للنقص من مجموع الشرور التي قد تحل بالمجتمع»(٤٠). ومعلوم أن الدين عند بلزاك (المسيحية) هو الماضي النقي للإنسانية في رأيه، وهو إذ يقر به شرطا من شروط الكتابة، إنما ليؤكد على سمو رسالة الكاتب ونبل أهدافه، هذا مع العلم أن وظيفة الكتابة في عصره كانت عملا خطيرا.. لقد كان من السهل رمي الكتاب بالزندقة أو اللاأخلاق، ليتم التملص من شجاعتهم أو من جرأتهم «فهذا ما حصل لسقراط». إن هذا الكلام جعل موقف بلزاك من الكتابة موقفا تبريريا، يبعده عن كل شبهة من قبيل اللاأخلاقيات. فكان عليه أن يوظف الكتابة بشكل رسمي وهو ما يتأتى عن طريق إعادة نسخ المجتمع نسخا دقيقا وأمينا.

إن بلزاك كان يقرأ والترسكوت قراءة نقدية (لكن تأثرية)، وكان متشبعا بفكر بوفون (Buffon) الطبيعي وبفلسفة لويس بونالد.. وكانت هذه حالته: يريد أن يوهم القارىء أن هذه هي المرجعية الحقيقية لفكر وكتابة بلزاك وكذا لمنطلقاته الإيديولوجية، فلعل الربط بين الرواية والتاريخ والرواية والحاضر أو الواقع، فيه ما فيه من المرامي الإيديولوجية الدقيقة. ومن هنا نرى أن واقعية بلزاك تقوم على مبدأ «التماثل» أساسا: تماثل بين تاريخ الطبيعة والتاريخ الحيواني وتاريخ البشرية، لأن هذاالتماثل هو الذي يبرر له إمكانية الجمع بين اتجاهات فكرية وفلسفية ومنهجية مختلفة. والحال أن الرواية لا يصح أن تكون تاريخا إلا بوازع إيديولوجي صرف. كما أن الفنان «لا يصبح معبرا عن مجتمعه بحق، إلا بتجاوزه لوجهة نظر طبقته الخاصة.. لأن الفن يتعارض مع الإيديولوجيا بوصفه نشاطا حرا»(٤١).

وإذا أردنا أن نعلق على واقعية بلزاك في كلمة موجزة، يمكن الانطلاق من مفهوم «الصدفة» الذي اعتبره أكبر روائي في العالم. إن اعتماده على هذا المفهوم جعل من (الملهاة الإنسانية) في جوانب عديدة صورا فوتوغرافية منتزعة من الواقع أو العالم الخارجي. وهذا لا يعدو أن يكون انعكاسا زائفا للواقع لأن ربط «آلاف الأشخاص في

الرواية بعامل الصدفة، لا يمكن إطلاقا أن تتمخض عنه ضرورة ما، إذ لابد من وضع الصدفة في ارتباط دقيق بالضرورة»[42]، رغم أن المشكلة الجمالية الأساسية في «الواقعية» هي مدى قدرتها على أن تقدم عرضا مطابقا للشخصية الإنسانية الكاملة. وهذا حسب تصور بلزاك للكتابة ـ كتصور مرتبط بطبيعة التصورات المعاصرة له ـ هو الذي جعل الرواية الواقعية مخلصة لفترتها التاريخية، حيث كانت مراعاة أحداث وتسلسلها الزمني، مبدأ روائيا أساسيا، «ولا يغيره أن يكون تعبيرا مستمرا عن أحوال الناس»[43]، ذلك التعبير الذي كان محط نظر وانتقاد في الكتابات والتنظيرات الأدبية منذ مطلع القرن العشرين. حتى أن الواقعية الآن «ليست أسلوبا أو تكتيكا للتعبير الأدبي، بل هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني في صورة للحقيقة وصادقة مع الواقع الإجتماعى والإنسانى بشكل نموذجي، إنها منهج للتشكيل الفني المناسب لمثل هذه المشكلات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى الآن»[44]

وبالجملة فالواقعية في الأدب قد تكون محاكاة أو مضارعة للحياة، أو تعبيرا عنها.. إلا أنها لا يمكن أن تكون تقليدا ونقلا حرفيا عن الطبيعة، «فتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبيريون بدءا من دوفو (Defoe) وبلزاك وتورجنيش ودوستويفسكي وتشيكوف وهمنغواي وروب غرييه... إلخ»[45].

ولا شك أن بين هذه الأسماء عدد من التباينات التي يصعب تسطيرها.. إلا أنها كافية للتدليل على أن الواقعية ليست حكرا على بلزاك ولا حبيسة (الملهاة الإنسانية). بل هي لافتة عريضة جدا، وعلى تحديد مفهومها قد يتوقف حسم الخلاف بشأنها في محكمة النقد الأدبي/ أو الروائي، المنعقدة أبدا..

الهوامش والمراجع

(١) د. شكري عزيز الماضي. في نظرية الأدب. دار الحداثة ط١ ١٩٨٦ بيروت. ص ١١٣

(٢) Honoré de Balzac La comédie humaine La pléide Gaillimard 1964

(٣) Pierre Louis Rey La Comedie humaine (étude) coll profil d'une oeuvre No. 64 He Paris 1979 pp 13/15.

(٤) د. عبدالعزيز سليمان نوار التاريخ المعاصر دار النهضة العربية. ١٩٧٣ بيروت. ص ١٥١

(٥) صالح جواد الكاظم. (مترجم) الرواية التاريخية. جورج لوكاتش. وزارة الثقافة، بغداد سلسلة الكتب المترجمة رقم ٤٩ ط ١ ١٩٧٨ ص ٢٤٥.

(٦) د. أمير اسكندر. (مترجم). درسات في الواقعية الأوربية. جورج لوكاتش

(٧) P G Castex et G. Becker Histoire de litterature francaise Paris, 1979 P 644

(٨) ن. م. ص ٦٤٥

(٩) دراسات في الواقعية الأوربية. م س. ٣٢

(١٠) ن. م. ص ٣٤

(١١) Pierre Louis Rey Ibid p. 17.

(١٢) Guy Reigert Le père Goriet (étude) call profil d'une oeuvre No 41 Hatier Paris 1973 .P 5

(١٣) Eric Auerbach Mimesis La représentation de la réalité dans la litterature occidentale. ed. Gaillimand Paris. 1960 p. 469

(١٤) Pierre Louis Rey Ibid p: 10

(١٥) دراسات في الواقعية الأوزبية. م س. ص: ٣٢

(١٦) La comédie humaine. L'avant propos Ibid P 9

(١٧) دراسات في الواقعية الأوربية. م س. ص ٢٨.

(١٨) G Lukus. Balzac et le réalisme francais. Maspero. Paris 1967 P 40

(١٩) La comédie Humaine. Ibid, P. 4.

(٢٠) Pierre Macherey Pour une théorie de la production litteraire ed Maspero coll 7. TheoriePanis 1980 p:287.

(٢١) Henri Mitterand. Discours du roman. PUF Paris 1980. P 21.

(٢٢) La comédie Humaine Ibid p: 8.

(٢٣) Ibid p: 13.

(٢٤) Henri Mitterand. Ibid. p: 22

(٢٥) Ibid p 26.

(٢٦) Ibid. p: 30

(٢٧) La comédie humaine Ibid p 9

(٢٨) Eric Auerbach Ibid p 465

(٢٩) La comédie humaine Ibid p 9

(٣٠) Ibid p 13

(٣١) Michel Zeraffa Roman et société PUF Le sociologue No 22

(٣٢) p 41

(٣٣) Ibid p 26

(٣٤) Ibid p 123

(٣٥) Ibid p 25

(٣٦) La comédie humaine Ibid p 10

(٣٧) Pierre Martino Le roman réaliste sous le second empire PUF Paris p 64/65

(٣٨) د. صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الفني. ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ ص ١٦٨

(٣٩) Henri Mitterand Ibid p 211

(٤٠) La comédie humaine Ibid p 13

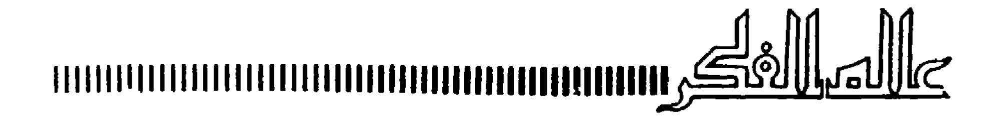
(٤١) د. إبراهيم العريس. (مترجم). نظرية الأدب لدى جورج لوكاتش الآن سيعورد. ضمن مجلة الفكر العربي. عدد ٢٥ ص ٥٦/ ٧٩

(٤٢) د صلاح فضل م س ص. ١٢٣

(٤٣) Louis Bersani in Littérature et réalité coll point No 142 ed Seuil 1982 p 49

(٤٤) دراسات في الواقعية الأوروبية م س. ص ٢١/ ٢٢

(٤٥) د. خلدون الشمعة في ظلال الواقعية ضمن مجلة «المعرفة» السورية عدد ١٧٩ سنة ١٩٧٧ ص. ١٨٥



الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية

د. علي عبدالرؤوف اليمبي *

* يعمل أستاذاً بكلية اللغات والترجمة، قسم اللغة الأسبانية جامعه الأزهر ـ القاهرة

تقديم.

نريـد أن نوضح بـداية ولعـدم اللبس أننا نقصد بـالروايـة الأسبانيـة بعد الحرب الأهليـة الروايـة داخل الحدود الإقليمية لـدولة أسبـانيـا لا الروايـات المكتوبـة باللغـة الأسبـانية في الـدول الأخرى التي تتحـدث هذه اللغـة، وهي كثيرة يتركز معظمهـا في أمـريكا الـلاتينية. وينسحب هـذا التنبيه على كل مـا يتخلل هذه الـدراسة من ذكـر لأجناس أدبية أخرى.

لقـد بلغ الأدب الأسباني شأوا عظيما خـلال هذا القـرن الذي نعيش فيـه وأسهم بدور فعـال، سواء عن طـريق التأثير أو التأثر، في إثراء أدب أوربـا الغربيـة، مما دفع بعَلَم من أعلامـه المعاصرين وهو «دامسـو ألونسو» (شاعـر وناقد لغـوي كبير وعضو بالأكاديميـة الأسبانية) لأن يخلع عليه صفـة القرن الذهبي الجديد، تشبيهـا له بقرنين ذهبيين في تـاريخ الأدب الأسبـاني: السـادس عشر والسابع عشر. ولم يـبالغ النـاقـد المذكـور، ولـو أنني كنت مكـانـه لتركت التشبيـه إلى التفضيل، أيضـا دون مـبالغـة. فالعصران الـذهبيان المشار إليهما وإن كـانا قـد شهدا قمما شامخة في فنـون مثل الشعر والمسرح والروايـة (فراى لويس دي ليـون، سان خوان دي لاكروث، لـوبي دي بيجا، كيبيدو، جونجرا، كالـدرون دي لاباركا، سرفانتس . . . . العشرين يضم مـدارس واتجاهات فنيـة ونقديـة لا حصر لها وفي غايـه النضج والوعي، كما أنه يكتظ بأسماء لامعـة في سماء الفن والأدب. لقـد افتتح هـذا القـرن بـاتجاه «الحداثـه» وبعماليق جيل ١٨٩٨ (أونـامونـو، آثورين، مـانويل وأنطـونيو مـاتشادو، بـاروخا، ميننديث بيدال . . إلخ).

وبعد الحرب العالمية الأولى وحدت كل المدارس الطليعية ـ وإن لم تستمر طويلا فيما عدا السيريالية ـ مجالا خصبا وصدى لا بأس به في الأدب والفن الأسبانيين. وهكذا، حتى جاء جيل ١٩٢٧ ـ أهم الأجيال الأدبية على الإطلاق ـ والذي تأثر بالاتجاهات الطليعية وتمثلها وكوّن طابعه الأصيل والفريد ـ كما تأثر بالدراسات الفلسفية والأدبية «لخوسيه أورتيجا ايجاسيت» وعلى رأسها كتابه «لا إنسانية الفن» (Deshumanización del arte) الصادر عام ١٩٢٥، والذي تناول فيه بالتحليل الفن الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى. ومن وجهة نظره، فإن خصائص هذا الفن الذي يخالف تماما ما كان سائدا في القرن التاسع عشر، يمكن إيجازها في خمس نقاط: .

(١) «اللاإنسانية»، بمعنى خلو الفن من كل ما هو إنساني أو عاطفي، وعدم احتوائه على أفكار أو موضوعات متماسكة.
(٢) رفض أشكال التعبير التقليدية والمتوارثة وقبول كل ما هو جديد شريطة أن يكون مثقلا بكل ألوان البيان والبديع.
(٣) النظر إلى العملية الإبداعية على أنها متعة في حد ذاتها وتسلية فنية محضة.
(٤) فتح الباب على مصراعيه للاوعي.
(٥) مخاطبة الصفوة أو الأقلية المختارة دون الاهتمام بالقاعدة الجماهيرية العريضة[1].

ولقد اتخذ رواد جيل ١٩٢٧ من أفكار «أورتيجا إيجاسيت» أساسا نظريا لإنتاجهم الأدبي حتى ظهر اتجاه جديد يدعو إلى إعادة الإنسانية للفن وتوجيهه للأغلبية المطلقة بدلا من الأقلية المختارة وذلك قبل نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦.

وكان من أهم الدعاة للاتجاه الجديد شاعر شيلي «بابلونيرودا» والذي كان وقتها سفيرا لبلاده في باريس، وكان يمضي فترات طويلة بأسبانيا يتصل فيها بشباب الكتاب الذين داهمتهم الحرب وهم في مقتبل حياتهم الأدبية فلم يستطيعوا التعبير عن اتجاههم بوضوح وصدق إلا بعد الحرب الأهلية بعدة سنوات. ومن المنصف أن نوضح أن اتجاه العودة بالفن إلى منابعه الإنسانية، والذي لم تكتمل أبعاده إلا بعد الحرب، قد ساهم فيه أيضا كتاب من جيل ١٩٢٧ أمثال «دامسو ألونسو» و«بيثنتي أليكسندر» (الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٧).

ولقد قصدنا بهذه النبذة القصيرة الإشارة إلى المنابع التي نهلت منها الرواية قبل الحرب الأهلية حتى يتضح بجلاء مدى التحول الذي آلت إليه بعدها.

لقد نشبت الحرب الأهلية في يوليو ١٩٣٦ على إثر تحرك قطاع كبير من الجيش تحت إمرة «فرانكو» ضد الحكومة الشرعية للجمهورية الأسبانية الثانية والتي لم تدم سوى خمس سنوات. ولقد وجد الشعب الأسباني نفسه فجأة منقسما إلى طائفتين. طائفة تساند الحكومة الشرعية وأغلبها من الأدباء والمفكرين والعمال والفلاحين بالإضافة إلى بعض العون الخارجي من دعاة الحرية والديمقراطية أما الطائفة الثانية التي ساندت تمرد الجيش فأغلبها من الأغنياء وأصحاب رؤوس الأموال ورجال الكنيسة بالإضافة إ ن خارجي فعال من الفاشية الإيطالية والنازية الألمانية. ودارت رحى الحرب لمدة ثلاثة أعوام، واصطلى نارها كل بيت فأتت على الأخضر واليابس وخرجت أسبانيا منها محطمة ومنهكة.

ويجمع النقاد والمؤرخون، على اختلاف مشاربهم، على أن الأثر الذي تركته الحرب على المجتمع .. ـي وعلى الحياة الفكرية والأدبية كان ساحقا، فهم يعتبرونها «مذبحة حقيقية» لكل ألوان وصور الحياة والثقافة، وخاصة أثناء الثلاث سنوات التي استمرتها وتلك التي تبعتها مباشرة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن الروائيين الذين كانوا يكتبون قبل الحرب قد توقفوا تماما أثناءها، وخلت الساحة اللهم إلا من عدة أصوات دعائية لكلا الطرفين المتحاربين مفرغة من كل ما يمت لفن الرواية بصلة.

وفي السنوات التي تلت الحرب مباشرة طفت على السطح إحدى نتائجها البارزة: التشتت. التشتت الجغرافي والحس بالنفي الاختياري أو الاضطراري للعديد من كتاب الرواية المجيدين (فرانثيسكو أيالا، ماكس آوب، سندر، أروتورو باريا.. إلخ). وأيضا التشتت والتخبط الأيديولوجي والأخلاقي الذي لا يقل أهمية عن النوع السابق وإن لم يتعده في الخطورة، ومن ثم فقد لزمت وقفة للمراجعة وإعادة التقييم.

ولقـد وجد كتـاب المنفى أنفسهم في مـوقف لا يحسـدون عليـه، فقد حملـوا إلى منفاهـم الشعور بالتشتت ـ الذي تـرجم فيما بعد في امتحان قاس للضمير ـ وحاولوا في رواياتهم شرح واكتشاف جذور المصيبة القوميـة الجديدة على غرار أسلافهم أبناء جيل ١٨٩٨ عندما فقدت أسبانيا آخر مستعمراتها في العالم الجديد.

أما بالنسبة لمن بقوا داخل أسبانيـا بعد الحرب ـ من المنتصرين أو المهزومين ـ فلم يكن بأيديهم الكثير ليفعلوه أمام فقدان حرية التعبير وطغيان روح الحرب على كل شيء وتدمير المؤسسات الثقـافية والحملات الدعائيـة والعزلة (سواء كانت عـزلة عن العالم الخارجي وخاصة بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالميـة الثانية، أو عزلة داخلية بالبعد عن «الأيـديـولوجيـة الليبراليـة» التي احتضنها الأدب الأسبـاني في فترة مـا قبل الحرب الأهليةفيما يدعي «بلا إنسانية الفن» [٢].

و إذا كانت الحرب قد أصابت ـ أثناء قيامها وبعد انتهائها بعدة سنوات ـ فنا مثل الروايـة، بل والأدب بعامـة، بالشلل التام، فإن ذكـراها الأليمـة ومحاولة شرح كيف، ولماذا، قد سيطـرت على مسار الـرواية وتحكمت في تطورهـا لفترة طويلـة قد تصل إلى مشارف وقتنا الراهن و إن كانت حدة السيطرة والتحكم قد بدأت تخف كثيرا منذ أواخر السبعينيات لتفسح المجال لخيارات أخرى ولتيارات خـارجية، وهو ما سنحاول شرحه بعد قليل.

تصنيف الرواية الأسبانية بعد الحرب:

ظهـرت بعـد الحرب بعـدة سنوات دراسـات نقـدية لا حصر لها، تحاول جميعهـا تقصي أثر الرواية ولكن دون جدوى، لأنها كانت في مجملها عبارة عن تقريظ لعدد من الروايات أو تعريف بالروائيين وسوق أمثلة من كتاباتهم.

ولقـد استمرت سيطـرة هذا الطـابع النقـدي غير الفعال حتى أوائل الستينـات عندمـا ظهرت دراسـات تحاول تقديم الـرواية فيما بعـد الحرب من خلال منظـور أكثر اتساعا وعمقا، مستعينة.في ذلك بالإطار التاريخي. ولقد سلكت في محاولتها تلك عدة

سبل ومناهج محددة. فمنها من تعرض للدراسة معتمدا على نظرية الأجيال الأدبية (مثلما بشر بها الألماني «بيترسن») مثل كتاب «أنطونيو لاحونا»: «ثلاثون عاما من الرواية الأسبانية». ومنها من اعتمد على تقارب تواريخ ميلاد المؤلفين لتصنيفهم في مجموعات وبالتالي دراسة سمات وخصائص كل مجموعة على حدة مثل «رود ريجو روبيو» في كتابه: «الرواية الأسبانية». واعتمد آخرون في التصنيف على تاريخ ظهور أول رواية لكل مؤلف مثل كتاب «رفائيل بوش»: «الرواية الأسبانية في القرن العشرين». وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة (التي اعتمدت في تناولها على نظرية الأجيال أو المعيار الزمني) كانت أكثر جدية وشمولية من مرحلة النقد «التقريظي» «إلا أنها اهتمت فقط بمضمون الروايات دون أن تشغلها وسيلة التعبير أو التكنيك المستخدم، وإذا أتى أحدهما فإنه يحتل من الدراسة مقاما فرعيا أو هامشيا»

ولقد أرجع بعض النقاد[٣] هذا الاتجاه في تفضيل المضمون وتهميش الأسلوب والتكنيك أو الاستغناء عنهما إلى أسباب أيديولوجية وسياسية مباشرة مثلما حدث في القرن التاسع عشر عندما كان المؤلف يحول روايته، أو يتولى النقاد تأويلها كل على حسب انتمائه، إلى سلاح حربي يوجه إلى صدور الخصوم السياسيين أو الأيديولوجيين. ومن هذه الزاوية يتضح استحالة الفهم الكامل للرواية خلال هذه الفترة أو إدراك أبعاد النقد الروائي لها دون الاستعانة بالمنظور السياسي والإحاطة بالملابسات الاجتماعية.

مع نهاية الستينات بدأت الدراسات النقدية تأخذ في الحسبان، بالإضافة إلى معيار التسلسل الزمني البحت، اعتبارات أخرى فنية وأسلوبية. ويمكن أن يعري هذا التحول إلى وجود الفاصل الزمني الكافي للرؤية والتأمل وإصدار الأحكام، وأيضا إلى الأهمية الكبيرة التي ظفر بها الأسلوب والتكنيك في رواية أمريكا اللاتينية. ومن هذه الدراسات الجزء الثالث من كتاب «اوخينيو دي نورا»: «الرواية الأسبانية المعاصرة»، وكتاب «خوان إجناثيو فريراس»: اتجاهات الرواية الأسبانية في الوقت الراهن».. إلخ.

ولقد كثرت الدراسات النقدية للرواية فيما بعد الحرب وتنوعت لدرجة أصبحت معها المتابعة لكل ما يكتب ضربا من ضروب المستحيل. كما أن وجهات النظر

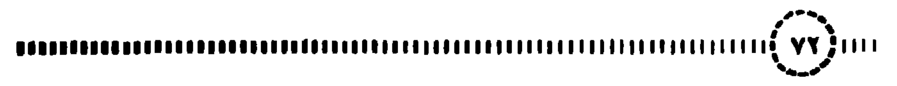
المتخلفة والإسهاب في التحري والشرح والتقنين قد لا يؤدي إلا إلى السأم والبلبلة ـ على حد تعبير «جونثالو سوبيخانو» في دراسة جيدة له عن «اتجاهات الرواية الأسبانية بعد الحرب» نشرت عام ١٩٧٢ في نشرة الجمعية الأوربية لمدرسي اللغة الأسبانية في الصفحات من ٥٥ إلى ٧٣، وقد أعيد نشر هذه الدراسة كاملة في كتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من الدراسات الهامة في هذا المجال وتحتل منه الصفحات من ٤٧ الى ٦٤[٤].

ولكي لا نثير البلبلة نحن أيضا فسنحاول ـ باختصار ـ تتبع سير الرواية فيما بعد الحرب من خلال الحديث عن مراحل وفقا لمعايير زمنية وموضوعية ـ تكنيكية، ولن نلتفت إلا إلى أهم الآراء وأثقلها وزنا في ساحة النقد الأدبي.

إن المتتبع للرواية الأسبانية خلال هذا القرن لا يملك إلا أن يسجل التغير الملموس الذي حدث فيما ظهر منها بعد الحرب الأهلية بالنسبة لما كان يكتب قبلها. ولا يسمح المجال بالمفاضلة بينهما لأن لكل فترة ظروفها ومناخها الخاص الذي يؤثر بدوره على طبيعة الرواية لتكون صدى له أو تمردا عليه. فقبل الحرب الأهلية كانت توجد مجموعة كبيرة من كتاب القصة البارعين أمثال «أونامونو»، «بايي إنكلان»، «باروخا»، «آثورين»، «بيريث دي أيالا»، «جومث دي لاثيرنا».. إلخ.

ومعظم أعمالهم ـ تقريبا ـ تختلف عن طابع الرواية بعد الحرب، لأن رواياتهم كانت تجنح إلى الاستقلالية الفنية المطلقة. صحيح أنها كانت تمس جوهر الإنسانية عامة إلا أنها لم ترتبط الارتباط الكافي بالوجود التاريخي والاجتماعي للشعب الأسباني. وهذا الارتباط هو بالتحديد ما يبحث عنه القسط الأعظم والأفضل من الروائيين الأسبان بعد الحرب، وهو ما نسميه هنا بالواقعية، معتقدين بأنها تكمن في صب الاهتمام ـ بالدرجة الأولى ـ على الواقع المحسوس، وعلى ملابسات الزمان والمكان اللذين نتحرك من خلالهما. والكاتب الواقعي هو الذي يتناول الواقع كغاية لعمله الأدبي وعدم تحويل العمل الأدبي الى وسيلة للوصول الى هذا الواقع.

ويقتضي الأمر الى إحساس الكاتب العميق بالواقع، فهمه، تفسيره بدقة، رفعه



إلى درجة التخيل دون تجربته أو إصابة حقيقته بالتشلل، وكذلك التعبير عنه بصدق.

وعلى الرغم من أن البعض يتحدث عن الغلبة والأفضلية في الصياغة الأدبية للروائيين قبل الحرب، إلا أن أحدا لا ينكر أنه لا يوجد من بينهم - ولا حتى «باروخا» - من استطاع أن يصور لنا حياة المجتمع الأسباني خلال هذا القرن بمزيد من الدقة والصراحة المتناهية مثلما فعل مؤلفو: خلية النحل (La Colmena)، الشجعان (Los bravo)، الخراما (El Jarama)، زمن الصمت (Tiempos de silencio)، خمس ساعات مع ماريو (Cinco horas Con Mario) عنوان هوية (Senas de identidad).. إلخ.

ولكن تجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية فيما بعد الحرب لم تكن كلها واقعية بالمعنى الذي أشرنا إليه، ولكن تبع هذا الطريق معظم وأفضل الروائيين حتى أوائل السبعينيات. ولقد استطاع «جونثا لوسو بيخانو» - في بحثه المذكور آنفا - أن يميز على مشارف العقد الثامن لهذا القرن، أي بعد مرور الوقت الملائم للتأمل وإصدار الحكم، بين اتجاهات ثلاثة سلكتها الواقعية الحديدة بعد الحرب وحتى هذا التاريخ:

فلقد اتجهت أولا إلى الوجود الحائر والمتردد للفرد الأسباني في محاولة لاختبار معدنه البشري في ظل تلك الظروف القاسية التي مرت به، وهو ما يسميه سوبيخانو (بالرواية الوجودية). ثم نحت بعد ذلك إلى حياة الجماعة، التي يتألف عقدها من حبات منعزلة وصراعاتها التي تميط اللثام عن أزمة مستعرة واجبة الحل (الرواية الاجتماعية).

أما الاتجاه الثالث فقد أطلق عليه (الرواية البنائية) نظرا لميلها إلى التعرف على الشخصية الأسبانية من خلال سبر أغوارها والتوغل في حنايا ضميرها وإلى تشريح محيطها الاجتماعي.

ولقد ترعرع الاتجاه الأول بين الروائيين الذين ظهروا في سنوات الفقر والتخلف (الأربعينيات) وبين بعض الروائيين الذين اختاروا المنفى أو اضطروا إليه.

أما الاتجاه الثاني فقد ساد بين من ظهروا في الخمسينيات (سنوات بداية التطور والنمو واستقرار النظام السياسي الجديد).



وسيطر الاتجاه الثالث على كتابات من ظهروا في الستينات(سنوات التوسع الاقتصادي والحرية المغلولة)وعلى كتابات بعض مؤلفي العقدين السابقين .

وهذه، باختصار ، الطرق الثلاثة التي سلكها الروائيون الأسبان بعد الحرب الأهلية وحتى أوائل السبعينيات لاكتشاف الواقع الأسباني متخذين من البحث عن شعبهم الضائع مهمتهم الأساسية في المرحلة . وسنحاول فيما يلي التعرض لكل منها بشيء من التفصيل علاوة على إلقاء الضوء على ما تلي ذلك من تحول .

فترة الأربعينيات :

يتفق جميع النقاد على أن «عائلة باسكوال دوارتي» (La Familia de Pascual Duarte) هي فاتحة الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية . . لقد قوبلت رواية «كاميلو خوسيه ثيلا» هذه، التي نشرت عام ١٩٤٢ ، بحفاوة بالغة من النقاد والجمهور على حد سواء . ولا يرجع النجاح الكبير الذي لاقته إلى طرافة الموضوع (السيرة الذاتية لأحد فلاحي إقليم «اكسترمادورا» ، والتي كتبها من داخل زنزانته قبل الحكم عليه بالإعدام نتيجة لارتكابه سلسلة من الجرائم دفعته إليها الظروف دفعا)أو إلى الخط الفني الذي انتهجته[٥] بقدر ما يعود إلى كونها أول محاولة جادة بعد فترة من الشلل والتوقف أصابا الرواية الأسبانية بعد الحرب، ومقدمة لما سيأتي بعد ذلك من كتابات ذات قيمة فنية .

وبالفعل فقد شهدت السنوات التي تلت نشر هذه الرواية انضمام كثير من الكتاب الشبان الى المسيرة ولقد ساعدعلى ازدياد الكم الروائي وجودته تأسيس جائزة (نادال)عام ١٩٤٥ ، وكان لها الفضل في اكتشاف المواهب الجديدة منذ هذا التاريخ ، وتقديم اسماء لمعت في سماء الرواية خلال فترة الأربعينيات والعقود التي تلتها امثال «كارمن لافوريت»، ميجيل دي ليبس ، «خوسيه ماريا خيرونيا»، «سواريت كرينيو»«ايلينا كيروجا» . . . إلخ .

ولقد سبق وأن خلعنا صفة (الرواية الوجودية)على ماكتب خلال الأربعينيات ، ونود هنا ـ قبل الخوض في ملامح هذا النوع من الرواية ـ أن نشير إلى أن كتاب هذا

الاتجاه هم الذين فاجأتهم الحرب في ريعان الشباب وبدأوا مسيرتهم الفنية بعدها، حتى نميز بينهم وبين بعض كتاب الرواية من الأجيال السابقة للحرب والذين لم يتخلوا عن اهتمامهم بالشكل وبالأناقة الأسلوبية وتفضيلها على ما عداهما من قيم فنية.

(أ) أهم الموضوعات:

لا يمكننا الحديث عن الشبان الذين يمثلون تيار الوجودية في الرواية باعتبار أنهم جيل أدبي متكامل لأنهم يفتقدون إلى التماسك الأيديولوجي، بل كمجموعات طبقا للموضوعات الرئيسية التي تطرقها كل مجموعة.

فالمجموعة الرئيسية داخل أسبانيا (وتتألف من «كاميلو خوسيه ثيلا»، «كارمن لافوريت»، «ميجيل دي ليبس») تتركز موضوعاتها على التوالي حول الغيبوبة وخيبة الأمل والبحث عن الأصالة.

وتحاول المجموعة الثانية (التى تضم كل من «أجوستي»، «ثونتونجي») بعث الأشكال الواقعية التقليدية من جديد.

أما «تورنتي بايستير» و«إيلينا كيروجا» فيطرحان مواقف تتسم بالصراع مثل الشك وعدم التماسك الداخلي وتأنيب الضمير والتفاوت بين القول والعمل... الخ.

وتحاول المجموعة الرابعة (الممثلة في كل من «لويس روميرو» و«دولوريس ميديو»)تفسير خمول الحياة اليومية والفشل الذريع الذي يلحق بقطاعات عريضة نتيجة لاتساع الهوة بين الطموحات الجامحة والواقع المكبل.

أما خارج أسبانيا - في المنفى - فنجد أن «سندر»يحاول حقن أشباح ذكرياته بالرمزية وبالواقعية السحرية أو «ماكس آوب» فمجموعاته أسيرة الدمار الذي شهدته أسبانيا في حربها الأهلية، يحاول من خلالها تتبع أسباب الحرب وردود فعلها المزامنة ونتائجها الأليمة. أما «فرانثيسكو أيالا»فيتناول الخلفية الفظة للمهزلة المأساوية لأبناء جلدته.

وكل هؤلاء وأولئك يبحثون في موضوعاتهم عن جوهر الشعب الأسباني الذي عبثت به يد الحرب ، فيعثرون عليه مكبلا بالتردد والحيرة . أو يبحثون عنه عند نقطة التقاء الفرد بالآخرين ، فيجدون الفرد يعيش في عزلة قاسية بينما يعيش الآخرون في ذهول وغيبوبة تشي باستحالة أو صعوبة اللقاء بينهما .

ويمكن أن تصب جملة الموضوعات السابقة في موضوعين رئيسيين (يتسمان بالسلبية لأنهما لا يفضيان إلا إلى الحيرة والتخبط) : التشكك في المصير الإنساني وانعدام أو صعوبة الإتصال بين الفرد والآخرين .

ومن البديهي أن السبب المباشر لسيادة مثل هذه الموضوعات السلبية يرجع إلى الذكرى الساخنة للحرب ، التي حاول الكتاب أن يوضحوا أسبابها وماهيتها وردود فعلها الأليمة من تخبط وبلبلة . و «الكاميلو خوسيه ثيلا» عنوان معبر لسلسلة من روايات ابتدأها بـ (خلية النحل) ، يمكن أن يلخص ما نحن بصدده من تحديد للموضوعات ، والعنوان المختار هو : دروب غير مطمئنة (Caminos inciertos) .

(ب) الشخصيات :

يمكن القول بأن أحداث معظم روايات تلك الفترة ، التي تتشكل من خلالها الكيانات المستقلة للشخصيات وتتحدد معالمها ، لا تتميز بالاستقامة ـ أي لا تشير نحو هدف معين وغاية محددة ـ بل هي عبارة عن زلات وسقطات وانحرافات وإخفاقات متكررة . ولذلك نرى الشخصيات حبيسة متاهة عقيمة ، تدور حول نفسها خانعة ذليلة كثور الساقية ، وعندما تتاح لها الفرصة لمواجهة النفس فانها لا تكتشف شيئا لأنها تنظر من خلال مرآة يعلوها الصدأ ، تتحرك فقط داخل عزلتها وحبسها الانفرادي بدافع تحقيق رغبة آثمة أو جرم فاحش يودي بها إلى هوة سحيقة .

واذا كانت تلك هي ملامح الشخصيات بعامة فان شخصيات الصف الأول تمتاز أيضا بالعنف والحيرة والتشوش وتحس دائما بالاضطهاد . وعندما يقدمها لنا الكتاب فإنهم لا يكتفون بما تحمله هذه الشخصيات من صفات مزعزعة بل يعرضونها

كذلك في مواقف متفجرة ، كمن لا يكتفي بما في الوعاء من هشيم فيقرب منه النار. وربما يريد منا الكتاب بذلك ان نقدم لهذه الشخصيات بعض العذر فيما تفعل أو لعلهم يريدون تحريك عواطفنا نحوها عندما يصورونها وكأنها مدفوعة بقدر يصعب دفعه إلى التدمير والتخريب .

وهذه المواقف المتفجرة هي بعينها التي تدفع الشخصية الى العنف (لإفراغ شحنة الشك والحيرة الزائدة)أو إلى روتين الإنشغال بأمور تافهة دون هدف جماعي ، أو الانكفاء على ذاتهاالمحطمة التي لا تهفو إليها سوى أشباح الماضي البعيض.

ولقد أدى العنف إلى الفظاعة التي تقشعر لها الأبدان ابتداء من رواية «عائلة باسكوال دوارتي» والروتين التافه إلى الواقعية الجديدة كما في رواية «لاشيء»(Nada)لكارمن لافوريت » والانكفاء على الذات إلى استخدام المونولوج وإلى مسيل الذكريات .

وبعبارة أخرى ، فإن شخصيات روايات هذه الفترة إما أن تحطم كل شيء يقف في طريقها ـ سواء عن طريق القتل أو ارتكاب الفواحش ـ أو تحاول قضاء الوقت كيفما اتفق من شدة الملل ، أو تعيش في الماضي (تتذكر)منتظرة جامدة على حافة الهاوية .

(جـ) التكنيك :

يمكن أن نسجل في هذا المجال عدة ملامح تكنيكية خاصة :

- تفضيل البطولة الفردية المطلقة وإعطائها لشخصيات مثل المتمرد، المنتقم ، الفلاح الفظ، الصياد، المرأة العصرية . . . إلخ .
- تسجيل المواقف السلبية المعتمة والنهايات الاحتضارية السوداء كما في روايات مثل " ميدان مغلق " (Compo Cerrads)، " عندما أموت " Cuands Voy a msrir، " عنبر الاستشفاء " (Pobllon de eeposo)، " الساعات الأخيرة " (las ultimas horas) " الروايات الأخيرة" (las ultimas bandersd) . . . الخ .
- أدت الرغبة المتحرقة للغوص وراء أسباب الحرب ودوافعها إلى بث الروح من جديد في



تداعي الذكريات الشخصية والتاريخية كما في "باسكوال دوارتي"، "الصلاة على روح فلاح أسباني"، "تاريخ الفجر".

ـ ولكن أهم الخصائص التكنيكية يكمن في ضيق المساحة المكانية والزمانية للأحداث، وإسناد الرواية إلى ضمير المتكلم وشيوع المونولوج: فالمكان الذي تجري عليه الأحداث يتسم عادة بالضيق حتى يتناسب مع الشعور بالحيرة والتردد والانعزالية فيكون مثلا زنزانة، عنبرا، خانة، قهوة، مجرد حجرة صغيرة... إلخ. أما المساحة الزمانية للأحدث فلا تزيد عن بضع ساعات أو يوم أو أيام قلائل، أي أنها تكون مكثفة بدرجة كبيرة. وتنسب الرواية إلى ضمير المتكلم بقصد سرد السيرة الذاتية مثلما حدث في ثلاثية "أرتورو باريا": "كور متمرد". أو كتكنيك مناسب للسمو إلى طبقات الخيال، أو للتعريف بالخبرة الشخصية المكتسبة من خلال دقة الملاحظة أو المعايشة مثل "باسكوال دوارتي" و "لاشيء". وأحيانا أخرى كمعين شعري (غنائي) لإضفاء الحيوية على سرد الأحداث أو لإفراغ شحنة عاطفية مثل "يوميات صياد" "لميجيل دى ليبس"

ولقد أدت نسبة الرواية إلى ضمير المتكلم إلى شيوع المونولوج لماله من فائدة تعبيرية وفضل في إبراز السيرة الذاتية.

فترة الخمسينات:

شهدت الرواية الأسبانية خلال الخمسينات تغيرات واضحة المعالم والقسمات تنبيء عن سريان مفعول تيار جديد يختلف ـ بصفة أو بأخرى ـ عن الاتجاه السائد في العقد السابق.

ولقد حمل لواء هذا التغيير مجموعة من الكتاب عاصروا الحرب وهم في سن الطفولة أو المراهقة.

كما توجد عدة عوامل خارجية وداخلية ساهمت إلى درجة فعّالة في إحداث هذا التغيير، نذكر منها: انخراط أسبانيا التدريجي في المجتمع الدولي (وعلى سبيل المثال

قبولها عضـوا في الأمم المتحدة عـام ١٩٥٥م بعد طـردها من عصبـة الأمم إبان الحرب الأهليـة)، خفوت حـدة الـرقـابة بعض الشيء وفتح بـاب الحوار مع زمـلاء المسيرة في المنفى، التطـور الاجتماعي ـ الاقتصادي الـذي شهـدتـه البلاد خـلال هـذه الفترة، وازدهار السياحة و إمكانية مغادرة البلاد والاتصال بآداب أخرى.

ويمكننـا بدايـة وصف روايـة هذا العقـد بالرواية الاجتماعية [٦]، ذات التركيبـة الموضوعية أو الحيادية، التي تولي اهتماما كبيرا لـلإطار التاريخي ـ الاجتماعي وللأزمات الحادة التي يعاني منها المجتمع.

وكما ساهمت عـوامل داخلية وخارجيـة في تغذيـة هذا التيار الجديـد فإن عوامل أخرى أكثـر التصاقا بـذوات الكتاب قد حملتهم على السير فيـه. فالتركيبة الموضـوعية للروايـة كانت السبيل الوحيـد المتاح أمام الـروائيين لممارسة فنهم وللإفـلات من قبضة الرقـابة التي تصـادر كل وجهة نظـر شخصية مبـاشرة، كما أن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين أمـام ضمائرهم بضرورة إعلام شعبهم بحقيقـة مـايدور حـولـه وتجتهد وسـائل الإعلام الرسمية في إخفائه و(طبخه) بمعرفتها.

وقد لاحت تبـاشير هذا الاتجاه للـرواية الاجتماعية على أعتـاب هذه الفترة بـرواية "كاميلو خوسيه ثيلا": "خلية النحل" (١٩٥١). ولم تكد تمضي سنوات ثلاث حتى ظهرت خمس روايـات في عام واحد تؤكـد جميعها تفشي وذيوع الاتجاه الجديـد: "بريق الدم" "لإجناثيو الدوكويا"، "الشجعان" "كفرناندث سانتوس"، "أرجوحة الرب" "لفيرير بيدال"، "ألعاب الأيدي" "لخوان جـويتيسولو"، "المسرح الصغير" "لأنا ماريا ماتوتي".

واستقـر هذا الاتجاه ورسخت أقـدامـه بـرواية "رفـائيل سـانتـوس فيرلوسيـو": "الخرامـا" (١٩٥٦)، والتي يعتقـد النقـاد بأنها تجمع مـابين كل خصـائص الـروايـة الاجتماعية وتمثلها أصدق تمثيل.

(أ) خصائص تكنيكية هامة:

تسند البطولة في الروايات الاجتماعية إلى الجماعة بدلا من البطولة الفردية المطلقة في روايات العقد السابق، وبدلا من تتابع الأحداث طبقا للتسلسل الزمني كما سبق في الرواية الوجودية فإنها هنا تتزامن، أي تحدث جميعها في رقعة زمنية واحدة، كما أن تورط المؤلف وتدخله السافر ونظرته العاطفية لما يحدث قد انقرض وتلاشى وحل محله التسجيل البارد للكاميرا السينمائية.

ويرجع "رامون بوكلاي" [٧] هذه الخصائص بالذات إلى تأثر الكتاب بالرواية والسينما الإيطاليتين وإلى الخبرة المستفادة من التجارب التي خاضتها الرواية الأمريكية منذ بداية القرن العشرين.

ـ البحث المستمر عن الموضوعية (الحيادية)، بمعنى الاكتفاء الذاتي لعالم الرواية الخاص. وسر هذا الابتعاد من جانب المؤلف يرجع إلى اعتقاده بأن ظهوره في الرواية سيحجب عن القارىء خصائص هذا العالم وأسراره.

ـ يحتوي هذا النوع من الرواية، لكي يصور الواقع، على بعض التفصيلات الوثائقية لمظاهر كريهة أو غير عادلة توجد بالمجتمع وتخص أوضاعا محددة سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية. ويهدف الكاتب من تقديم هذه التفصيلات علاوة على وظيفتها التوضيحية ـ إلى رفض أو نقد الأوضاع المستهجنة (من وجهة نظره بالطبع لأنها بالنسبة لغيره يمكن ألا تعتبر كذلك) في محيط قومي معين وعلى سبيل المثال فإن رواية ألفونسو جروسو: الخندق (la zanja) تصور الحياة اليومية لقرية أندلسية، ولقد ساق المؤلف من خلال سير الأحداث عدة تفصيلات وثائقية (إشارات إلى تصرفات وأوضاع كانت موجودة بالفعل في هذا المحيط الاجتماعي وفي نفس الفترة التي تناولتها الرواية) اتضح منها التفاوت الموجود في الريف الأسباني والظلم الذي يرتكبه الإقطاعيون، أصحاب مزارع الزيتون، في حق الفلاح عندما يضنون عليه (بيومية) عادلة، وهذا في حد ذاته يمثل نقدا للقوى المستفيدة من الإبقاء على هذا الوضع الاحتكاري.

ـ لاتعكس الرواية الاجتماعية الأحداث كما لو كانت مرآة صافية مستوية فتخلو حينئذ من التشويق والمتعة الفنية بل وتحاول عجنها وتشكيلها من جديد ـ بالضبط كما يقول

الروائي "خوان جويتيولو": "لايكمن هدفها في نسخ الحقيقة، بل إعادة صياغتها وخلقها من جديد"(٨).

- الأماكن التي تدور فيها الأحداث تكون عادة أماكن مفتوحة (في الخلاء تحت مظلة السماء) غير مسقوفة أو مغلقة مثل البحر، الشاطىء، الطرق، حقول الكروم أو الزيتون أو القمح، القرى... إلخ. وإذا ظهرت المدينة أحيانا فما يهم فيها هو: حياة الفقراء أو عادات الطبقة المتوسطة وخاصة البرجوازية التي تكنز المال وتعيش حبيسة أوكارها الفخمة والمريحة.

- ولأن القاسم المشترك بين الروايات الاجتماعية هو إلقاء الضوء على الزمن الحاضر فإن أحداثها تدور في فلك المعاصرة غير حافلة بأزمات مضت لم يعشها المؤلفون.

(ب) الموضوعات:

يمكن تلخيص الموضوعات الرئيسية التي تناولتها معظم روايات هذه الفترة في: الإحساس بعدم الفائدة من أي نشاط، العزلة الجماعية، والحرب كذكرى ونتائج.

إننا نجد مثلا أن العزلة والوحدة يضربان بأطنابهما بين شخصيات روايات "ألدوكيا" من حراس وغجر وصيادين، بالإضافة إلى الإحساس بعدم جدوى مايؤدى من عمل، وهذا يتضح من خلال تكاسلهم وتأففهم وآليتهم وكأنهم في ذلك لايعملون بل يصدرون حركات تحافظ على كينونتهم ودوام بقائهم.

ونفس السمة السابقة نجدها بين شباب الموظفين وأصحاب الحرف والأعمال الحرة في رواية "الخراما"، وبين فلاحي رواية "الشجعان"... إلخ.

ولكن تلك الشخصيات لايعيش كل منها في عزلة فردية بل جماعية تضمها مستعمرات سكنية أو أحياء بأكملها أو طبقات اجتماعية أو اقطاعات أخرى مختلفة... عزلة يعكسها الانفصام بين الأغنياء والفقراء. بين المثقفين والأميين، سوق العمل ورأس المال، الريف والمدينة، الشيوخ والشبان. ويرجع "جونثالو سوبيخانو"(٩) هذه العزلة والإحساس بعدم فائدة أي نشاط إلى الانقسام بين الأسبان،

الـذي لم تخف حدتـه بل تفـاقمت مع الحرب الأهليـة . ومن هنـا بـالذات يطفـو على السطح سر اهتمام روايات هـذا العقد بـالحرب كموضوع رئيسي يضـاف إلى الموضوعين السـابقين . ولكن الحرب لم تتناول في حـد ذاتها كما لم يتعـرض لأسبابها ولا لسيرهـا بل كـذكرى أليمـة لا يمكن الفكـاك منها أو كخلفيـة للأحـداث أو من خـلال نتائجهـا وآثارها .

(جـ) الشخصيات :

يمكن التمييز بسهولة بين ثلاثة أنواع من شخصيات الرواية الاجتماعية ـ سواء ما يتعلق منها بـالبطولة الجماعية أو الفـردية ، والتي لا زالت موجودة في عـدد ضئيل جدا من الـروايات : شخصيـات تتميز بـالخنـوع والتحمل وعدم الاكتراث ، وأخـرى حكم عليها بـالسخرة ، وثـالثة تـدين بشيء من الالتزام تجاه محيطهـا الاجتماعي (وهـذا النوع قليل)[10].

والنوع الأول موجـود في كثير من الروايات مثل هؤلاء الـذين يعيشون على هامش الحياة في رواية «الضواحي» (Las afueras) ، والأطفال بـدون طفولة في روايـات «خوان جو يتيولـو» و «أنا ماريا مـاتوتي» ، والشباب الكسالى على شـاطيء «الخراما» ، أو خلف نوافـذ المدينة الضيقـة ، والطبيب المكمم الفم في «زمن الصمت» (Tiemps de silencis) . . . الخ .

وسبب تحمل هذه الشخصيـات وسلبيتها المطلقة يرجع الى كـونها ضحية للعنف وللحكم القهـري المستبد . أمـا المسخـرون فتزخـر بهم روايات عـديـدة أيضا : صيـاد والمضيق ، بناة (فواعلية) مجمع الكهربـاء ، عمال المناجم ، المهاجرون ، الحمالون . ويمثل العمل بالنسبة لهؤلاء ـ نظرا لظروفه القاسية ـ مشقة مؤلمة وتضحية لاستمرارية البقاء .

أما الملتزمون فنسبتهم أقل من النوعين السـابقين : مثل هذا الفلاح الذي يطالب بحق الجميع في استخـدام الماكينـات الـزراعيـة التي يمتلكهـا الأغنيـاء (كما في روايـة «الضواحي») ، أو هـؤلاء العمال الذين يوحـدون صفوفهم للمطالبـة بحقوقهم (كما في رواية «الخندق») او ذلك الطبيب المغمور (في رواية «الشجعان») الذي لا يبخل بجهده

للمساعدة في فلاحة حقول الآخرين بدلا من الاقتصار على العناية ببستانه الخاص، الذي لم يصب بحمى اللامبالاة والانكماش والتقوقع داخل عالمه المحدود.

أما الشخصيات التي عالجتها بعض الروايات التي تهاجم البرجوازية فيبدو أنها لأول وهلة لا تنتسب لأي نوع من الأنواع السابقة، ولكنها في الحقيقة يمكن أن تندرج تحت الصنف الأول لأن كل تصرفاتها وشواغلها اليومية من ملل وكسل وفراغ واحتفالات وغش ورذائل وتفسخ داخلي - تعني عدم استطاعتها التخلص من هذا المحيط الموبوء. وبالتالي وصفها بالخنوع وعدم الاكتراث

ويصور الروائيون الاجتماعيون الأصناف الثلاثة المذكورة للشخصيات من خلال حالات التراخي والكسل والملل والفقر المدقع والغيبوبة المتناهية، ومن خلال صراعات عديدة سواء بين العمل والفقر، أو العمل والتسلية أو التسلية والغنى، ومن خلال قرارات مترددة وعديمة الفائدة.

ولا يوجد في روايات هذه الفترة عنف بل معاناة، روتين بل عمل شاق أو تسلية مريرة، ولا انكفاء على الذات بل وحدة وعزلة جماعية لا ينجو من براثنها أحد.

فترة الستينات:

مع بداية العقدالسابع من هذا القرن أخذت الرواية الأسبانية تشق طريقا يختلف عن الاتجاهين اللذين سلكتهما خلال الفترة السابقة.. ولم يأت التحول عبثا نتيجة لعدة ملابسات سنشير إليها فيما بعد، كما أن معظم ملامحه ترجع إلى تطور في التكنيك واللغة بأكثر مما تنتسب إلى التغيير في الموضوعات المعالجة. ولقد لحقت موجة الاهتمام بالشكل وباللغة المستخدمة وبعملية الإبداع في حد ذاتها معظم الأجناس الأدبية الأخرى. ولقد حدا ذلك ببعض النقاد إلى اعتبار العقد السابع بداية للتحول الحقيقي في الفن الروائي بعد الحرب الأهلية، ودراسةالفترة السابقة له كمرحلة واحدة يغلب عليها الطابع التقليدي أو ما يسمى بالواقعية الجديدة. ومن ذهب هذا المذهب يرى - ومعه الحق في ذلك - أن الرواية الأسبانية خلال العقدين. الخامس والسادس لم تحدث

فيهـا طفـرة أو تحول تكنيكي وشكلي بـالنسبـة لما كـان سـائدا قبل الحرب أو في أغلب التراث الأسبـاني بوجـه عـام ، اللهم إلا فيما يخص الموضـوعـات المعالجة . كما أنها قـد تقوقعت داخل الأسوار المحلية ولم تستفد من المحـاولات الجادة للتطوير داخل أمريكا اللاتينية ومن روائيين عالميين مثل بروست ، جويس ، كافكا . . . إلخ .

لكن انتسـاب الـرواية الأسبـانيـة للخط الـواقعي فيما بعد الحرب وحتـى بدايـة الستينيات قد حكمته عدة عوامل أشرنا إليها في حينها ، كما أنه لا يقلل من قدرها ، بل أنـه على العكس من ذلك يشير الى مدى ارتبـاط الكاتب بمجتمعـه وحجم مسئوليتـه تجاهه ومشاركته مشاعره وآلامه ومشاكلـه إبان كارثة مروعة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب . . إذ كيف يتصور أن يجلس كاتب على كومة من الجماجم يشـاهد الدمار حوله ويحسه بداخله ثم لا يكون له من هم سوى تزويق سحنته الفنية أو امتطاء صهوة خياله إلى بلاد (الواق الواق)؟ ولو كان قد فعل ذلك لسارعنا إلى اتهامه بالخيانة وتبلد الحس !

لقد فعل الـروائيون ما كـان عليهم أن يفعلوه ، وهو ايقـاظ الشعب الأسباني من سباتـه العميق وتبصيره بمواطن علله وأوجـاعه ودعـوته للتغلب عليها من خـلال هز أركانـه بهراوة الواقعيـة (وتحضرني في هذا المقام الجملـة المأثورة التي رددهـا الفيلسوف ، الناقـد والشـاعـر الأسباني «أونامـونوا» إبـان فقدان أسبانيـا لآخر مستعمـراتها في العالم الجديد عـام ١٨٩٨) . ويشير النقاد إلى أن فـاتحة التجديـد في العقد السابـع من هذا القـرن قد حمل لـواءها «مـارتين سانتـوس» في روايته «زمن الصمت» التي نشرت عـام ١٩٦٢م . والـرواية وإن كـانت تحتـوي على كثير من خصـائص (الـرواية الاجتماعيـة) السـائدة في العقد السابق ، إلا أن بها أيضا البذور الفنية للاتجاه الجديد (الرواية البنائية) والتي يكمن هدفهـا الأساسي «في التعرف على الفرد (غـالبا ما يكون بطل الـرواية) من خلال فحص واستقصاء حنايا ضميره ، وبنية محيطه الاجتماعي بأكمله» (١١).

ولقد سار كثير من الروائيين في هـذا الاتجاه الجديد بعد عام ١٩٦٢ ، بينما استمر البعض في كتابـة الرواية الاجتماعية حتى جاء عـام ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ ، والذي رجحت فيه تماما كفة المجددين(١٢).

ومن هنا يتضح أن الاتجاه الجديد لم يقطع كل وشائج الصلة بموضوعات (الرواية الاجتماعية) بل حاول عرضها من خلال منظور مختلف: فلا يحاول الكاتب مجرد عرض الواقع وتقديمه بل مراجعته وتحليله تحليلا منطقيا ـ جدليا من خلال سلسلة من البراهين والأحداث ثم طرحه بطريقة شمولية تحتوي ـ أحيانا كثيرة ـ على مظاهر في غاية التناقض.

ولقد صاحب هذه المعالجة الجديدة للموضوعات أسلوب وتكنيك يحاولان الوفاء بالمطالب الشكلية للرواية خلال هذه الفترة.

ولقد ساعد على هذا التحول، بل ربما دفع إليه، عدة عناصر أساسية، من أهمها:

(١) لتطور الإيجابي في الجانبين الاجتماعي والاقتصادي والذي يفوق حجما وأهمية ما حدث من تحول في الجانب السياسي. فلقد أدت النهضة الصناعية والرواج السياحي إلى رفع مستوى الفرد ومتوسط دخله، وبالتالي إلى ظهور مجتمع استهلاكي يختلف في الذوق والسلوك والإمكانيات عن مجتمع العقدين السابقين. وقد ترتب على ذلك تغيير في نظرة الروائي تجاه هذاالمجتمع وإعادة لترتيب أدواته.
ويفسر لنا «فرنانـد وموران» هـذه العلاقة بين الروائي ومجتمعه على إثر الرواج الاقتصادي قائلا: «. . . في المراحل الأولى للتوسع الاقتصادي. . . أحس الروائي أنه مضطر إلى معاينة أحداث ووقائع لا يمكنه التعبير عنها من خلال الإعلام أو الريبورتاج. . . وعلى هذا فان التطور الاقتصادي قد فرض على الروائي الموضوع المطروح وهو محاولة فهم المعنى الشامل للمجتمع وليس مجرد الوقوف عند نقد الأحداث» (١٣).

(٢) ومن جهة أخرى فقد شهد عام ١٩٦٦م ظهور قانون جديد للصحافة، وهو وإن لم يقض على الرقابة إلا أنه خفف من قبضتها وأدى إلى تسهيلات كبيرة في النشر لم تكن موجودة من قبل. كما أن الترهل الرقابي قد فتح باب دور النشر لأعمال أجنبية عديدة وللأسبان في المنفى والذين كانوا يقرءون سرا حتى هذا التاريخ.

(٣) غزو روايات أمريكا اللاتينية للسوق الأسباني خلال هذه الفترة وتأثر الرواية الأسبانية بها، وخاصة بروايات «كورتاثار» و«بارجس يوسا» و«فوينتس»
ولكن تجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية لم تكن محض تقليد (للموضة) الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية ولكنها طوعتها لتوافق الظروف الأسبانية المعاصرة والقلق الفكري الحاد الناجم عن الخلخلة التي ألمت بالمجتمع إزاء التحول من معاناة طويلة إلى انفجار اقتصادي طال انتظاره.

خصائص هامة للتحول الجديد في الستينات:

- أدت الخلخلة التي أحدثها التحول الاقتصادي والاجتماعي إلى إحساس الفرد بخطر التلاشي والضياع، ومن ثم ظهرت الحاجة الماسة لمعرفة ذاته المعرفة الكافية من خلال سبر أغوارها وفحص بنية محيطه الاجتماعي بأكمله.
- المساحة التي تفحصها الروايات شاسعة، متكاملة، (بانورامية)، وتشتمل على كل الطبقات الاجتماعية وعلى الصلات التي تربط الفرد بالمجتمع مهما كان زمانها أو مكانها، فمن المعتاد استنهاض نمط حياتي بعيد للعيش فيه من جديد بثوب العصر لإبراز التشابه بين ما مضى وبين الحاضر المبهم والمشكوك فيه. ولأجل ذلك يستعين الكاتب بقنوات متعددة الأشكال مثل الصور الفوتوغرافية، الأوراق، الخرائط، الخطابات.... إلخ.
- استخدام ضمير المخاطب في المونولوج (المتكلم يتحدث مع نفسه وكأنه يقف أمام مرآة ويتحدث مع صورته فيها). ويؤكد هذا التكنيك شدة الإحساس بفقدان أو بتهديد محو الشخصية، وشدة الحرص على التعرف على الهوية من خلال فحص بنية الضمير وبنية المجتمع بأكمله. إذ يتصور الفرد أن نظرته الفاحصة بهذا التقسيم والحوار مع النفس، أي الخروج عن نطاق الذات، ستمتد إلى كل ما يمكن إرشاده والأخذ بيده.

وأحيانا تكون النتيجة مرضية، وأحيانا أخرى نجد الفرد لازال يجهل نفسه على الرغم من سعة تأمله فتتملكه الثورة ويصب جام غضبه على الشيء المستغلق فهمه،

يغمره تارة بفيض مرارته وتهكمه، ويلقي عليه الشبهات ويبث فيه الشكوك تارة أخرى، أو ينهال عليه بوابل من السباب والشتائم . . ويساير التعبير اللغوي كل هذه النصرفات فيجمع بين التناقض والتهكم والحذلقة والبربرية .

- لايقف الروائي هنا على الحياد (كما في الرواية الاجتماعية) بل إنه يرفض تماما الأصوات المستعارة (الأحداث الملموسة) ويستجيب فقط لصوته الخاص، الذي لايستخدمه في الوصف ولكن في الحوار مع عالمه بهدف التقاط المعنى الشامل له . فمارتين سانتوس في «زمن الصمت» لا يتوقف عند حد تصوير الهوة التي تفصل بين ثلاث طبقات اجتماعية في مدريد بل إنه يحاول - بالإضافة إلى ذلك - أن ينصب نفسه حكما بينها، ولذلك يتم الحوار بين المؤلف وبين العالم المحيط به .

ويرى " رامون بوكلاي " - الذي يطلق على هذا الاتجاه الجديد اصطلاح (الرواية الديالكتية)(١٤) - أن حوار المؤلف مع عالمه ، نتيجة لرفضه الأصوات المستعارة والبحث عن صوته الخاص، يمثل الخاصية الأساسية للرواية خلال هذه المرحلة، وكما يقول بطل رواية " قطع لحاء " (Carte de Carteza) ، " لاتثق بالكلمات التي تخرج من أي فيه من الأفواه . فالتاريخ ليس إلا إسارا متناميا للغة يحيط بالإنسان . . . نحن على وشك أن نسحق " (١٥).

- ليس على الرواية الاتصال فقط بالواقع الخارجي الذي تنتمي إليه بل أيضا - وبصفة أساسية - مراعاة القوانين المتطورة التي تحكم صنعتها تبعا لتغير الزمان . ومن هذا المنطلق فإن المؤلف لا يركز انتباهه الآن في الواقع بقدر ما يركزه في اللغة المستخدمة والتي ترتب - بصفة أو بأخرى - حيثيات هذا الواقع .

ولقد زادت أهمية اللغة والعناية بها لدرجة أننا يمكن أن نتحدث عن ثورة حقيقية في هذا الجانب بالنسبة للعقدين السابقين - سيطرة موجة عامة ترمي إلى تدمير وتحطيم كل ماهو تقليدي ومتوارث عن طريق السلاح الوحيد الذي يملكه الكاتب وهو اللغة . وكانت الخطوة الأولى هي تحطيم اللغة التي كانت بمثابة الوعاء الفعلي للقيم المتوارثة لما تتسم به من زيف وتهرؤ. ومن الاستخدامات الجديدة للغة، نذكر: كثرة استخدام الأسلوب غير المباشر، الأهمية التي اكتسبتها الطباعة لما لها من آثار فنية

ونفسية، ولذا عمد الكتاب إلى الاهتمام بتوزيع مايكتبون على الورق والاستعاضة بالمساحات البيضاء عن علامات الترقيم، الإكثار من الطباق، البحث عن مدلولات جديدة للكلمات بوصعها في سياقات غير تقليدية، الاستفادة بلغة وسائل الإعلام الجماهيرية (من صحافة ومذياع وتلفاز . . . إلخ) ولكن بعد الرقي بها وإالباسها ثوبا جديدا . . . إلخ(١٦).

ويمكن التعرف على ملامح هذا التحول الأخير من خلال قراءة الروايات الهامة التي ظهرت في الستينات ومنها نذكر: " عنوان هوية " (Senas de identided)، " سان كامليو ـ ٣٦" (San Camils , 36) ستعود إلى الأقليم " (Volveras a Region) استرداد الكونت دون خوليان " (Reivindicacion del conde don Julian)، " لو يخبروك أني سقطت " (Si te dicen que Cai) . . . إلخ .

وهكذا نجد أن كل عصر من العصور يحتاج إلى شكل معين من الرواية، فالاتجاهات الثلاثة التي ذكرناها تناسب مراحل التطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي للشعب الأسباني .

وإذا قبلنا مبدأ أن كل مرحلة تغير من نظرة الروائي للعالم المحيط به، فيجب أن نسلم كذلك بتغير مفهوم الرواية في كل منها لأن الروائي يواجه في كل مرحلة ظاهرة الإبداع بشكل مختلف .

ولا يعني هذا بالضرورة تغير الموضوعات المطروقة بقدر مايعني صلة المؤلف بالعالم المتَخَيَّل الذي يحاول نقله إلينا . ومن هنا نجد أن المؤلف في الاتجاه الجديد (الرواية البنائية) يرفض مبدأ عدم التدخل في سير الأحداث (على عكس الرواية الاجتماعية)، لايهمه بناء عالم محكم مقبول في جملته من القارىء بقدر مايهمه إظهار ركاكته، تحطيمه بأسلحته . (الديالكتية)، ولذلك فإن تدخله يعتبر عامل حسم ويشكل جزءا مقصودا من لحمة عالمه الروائي .



فترة السبعينيات :

نعترف بداية بأن معظم الدراسات النقدية التي حاولت رصد اتجاهات الرواية والنفاذ إلى ملامحها العامة ـ المتماسكة والثابتة ـ منذ عام ١٩٧٢م ـ وحتى العقد الذي نعيش فيه تتسم بطابع الاستكشاف، كما أن أحكامها جزئية تفتقد إلى الشمولية التي يعتد بها عادة عند الحديث عن مرحلة من مراحل التطور الروائي تمتد إلى حقبة زمنية ليست بالقصيرة(١٧).

وهذا منطقي، إذا عرفنا أن تلك الدراسات ظهرت في نفس العقد الذي نشرت فيه الروايات، وبالتالي فهي تفتقد إلى البعد الزمني الكافي للرؤية (البانورامية) وما يتبعها من تأمل وإصدار للأحكام. ولذا نجد أن الكثير من النقاد لا يجد حرجا في التنبيه إلى أن مايقوله هو مجرد وجهة نظر فيما يدور حوله ولا يعبر عن رأي قاطع وشمولي، ومرور الأيام وحده الكفيل ببيان صدق وجهة النظر هذه أو مراجعتها في ضوء مايستجد من أمور لم تكن في الحسبان.

ولا يعني هذا أن وجهات النظر الجزئية في مثل تلك الأحوال عديمة القيمة والنفع لأنها يمكن أن تتغير، بل أن لها فائدة مزدوجة ـ على حد تعبير "جونثالوسوبيخانو" في بحث له عن الرواية خلال الفترة التي تعنينا الآن (١١)ـ فهي تعين القارىء المتتبع على معرفة الاتجاه الذي تسير فيه أعمال الروائيين الذين يقرأ لهم، كما تساعد الكاتب المتضامن على الاطلاع على ابداع زملائه المشابه أو القريب من إبداعه، وغير المتضامن ـ الذي يؤثر الانفراد بطابع خاص لا يشاركه فيه غيره ـ حتى يستطيع الفرار من التقارب الغير مقصود من جانب الآخرين.

ومن وجهات النظر التي ثبتت صلاحيتها حتى الآن فيما يتعلق بإلقاء الضوء على خصائص الاتجاه الجديد في الرواية الأسبانية خلال فترة السبعينيات وجهة نظر "سوبيخانو" في بحثه المشار إليه، وسنعتمد عليها في معظم ما سيأتي من حديث، ولكن قبل ذلك يجب أن نشير إلى التحول السياسي الكبير الذي حدث في أسبانيا خلال هذا العقد والذي أعاد تشكيل ضمير المجتمع وخاصة الكتاب والمدعين. فإذا

كانت عـدة عوامل (اجتماعية، اقتصادية، سياسية، ثقافية) قـد تقاسمت فيما مضى مسئولية تحديد معالم الرواية فإن المناخ السياسى هنا قد اضطلع بالدور الأكبر.

لقـد مـات "فـرانكـو" عـام ١٩٧٥م وبدأت أسبـانيـا بعـده في خـوض تجربـة الديمقراطية. وإزاء هذا التحول تنفس الأدباء الصعداء لانتهاء فترة القهر والاستبداد، ورأي بعضهم أن الديمقراطيـة المنتظرة قد غدت على الأبواب وعليهم تعـويض مافات والاستفادة من الحرية الشـابة في إبداعاتهم، بينما كانت نظرة البعض الآخـر تشاؤمية ـ لطول فترة الإحباط ـ إذ تصوروا أن مامضى من سنوات كبت واستبداد طويلة لا يمكن تعويضه بأي حال من الأحوال.

ولقد استفادت الـرواية من كلا الموقفين وتأثرت بهما شكلا وموضـوعا: فأصابت عدوى الحرية والشعور بالسيادة الصنف الأول مـن الروائيين ووجدنا شخصياتهم تنمو وتستقل وأصبحوا يمسكون بكل مقاليد عوالمهم الروائية. كما حاولوا البحث عن وسيلة تعبير جديـدة من خلال النقـد والثورة على أسلـوبهم الروائي، وإفسـاح المجال لأرقى أنواع الخيال (الفانتازيا).

أمـا الصنف الثاني من الـروائيين فقد أضـاف تفصيل الذكـريات الشخصيـة في شكل حوار لمراجعة الماضي وللتنبؤ بمعالم المستقبل.

ويمكننا ـ من هذا المنطلق ـ تحديد ملامح الرواية الجديدة بثلاثة:

(١) الذكريات الذاتية والمصـاغة في شكل حوار، كما في روايات: "حوارات الغروب" (١٩٧٢) لـباث دل سوتو، "السلاسـل" (١٩٧٤) لكـارمن جايتـي، "حروب الأجداد" (١٩٧٥) لميجيل دي ليبس"، "فابيان" (١٩٧٧) لبـاث دل سوتـو"، "الحجرة الخـلفية" (١٩٧٨) لكـلا مـن جايتي"، الفـتاة ذات السـروال الذهبـي (١٩٧٨) لخوان مارس" ... الخ.

(٢) النقد الـذاتي لعمليـة الكتابـة نفسهـا أو القـراءة، كما في روايات: "الإحصـاء" (١٩٧٣)، "خضرة مايو حتى البحر" (١٩٧٦)، "كوليرا أكيلس" "(١٩٧٩)ـ والـروايات الثـلاث لـلويـس جويتـيولـو، "خـوان دون أرض، ١٩٧٥ لخـوان جويتيولو" مقتطفات من سفر الرؤيا" (١٩٧٧) لتورنتي بايستير ... إلخ.



(٣) وإطلاق العنان للخيال لاختراع شخصيات ومواقف غير حقيقية كما في معظم الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أخرى مثل: غرفة الظلمات" (١٩٧٣) لكاميلوخوسيه ثيلا، "في الدولة" (١٩٧٧) لخوان بينيت ... إلخ.

أهم الخصائص الفنية:

يرى جونثالوسوبيخانو أن الخصائص الفنية للرواية خلال هذا العقد لاتعني فقط التبشير باتجاه جديد بقدر ما تعني ثورة على الماضي وقطيعة واضحة بالنسبة له، ومن أهم الخصائص التي ذكرها نشير إلى وضوح شخصية الروائي فيما يكتب ووعيه الكامل بأحقيته في الاختراع، يشهد على ذلك تدخله السافر في صياغة عالم الرواية الخاص، وسلطته المطلقة وتوجيهه الكامل للشخصيات.

- انتقاء عملية سرد ملائمة لقوالب مختلفة (تسهم جميعها في الإطاحة بتناسق الرواية وتمزيق نسيجها): حوارات مزدوجة، خطابات دون ردود عليها أو بتلك الردود، ذكريات - أحلام - تقليدات ساخرة، (يوتوبيا) - نظريات، يوميات مذكرات - قصائد - أساطير، خرافات مسلية، قصة داخل قصة.
- الإحساس بالزمن في هذه الروايات ملغي تماما، بمعنى تحويل الزمن من وعاء للأحداث والمواقف إلى فاعل لها ومساهم في تكوينها (زمن تكويني).

أما المساحة المكانية فتعرض غالبا في صورة مجازية: معمل للضمير، كهف "ميتافيزيقي" صغير على حافة الهاوية (مثل مذبح الظلمات في رواية "غرفة الظلمات"، ردهة الموت في "السلاسل"، عيادة الأمراض النفسية في "حروب الأجداد، خان السهل الموحش في رواية (في الدولة"، المعزل الصيفي في "الفتاة ذات السروال الذهبي" ... إلخ) ومن هذه الكهوف الميتافيزيقية "يشرع الفرد في التحلق إلى آفاق غير محدودة أو محدودة.

- من أهم خصائص رواية العقد السابق أن عملية السرد كانت تتم في شكل حوار بين الفرد (البطل، عادة) ونفسه، وكأنه يتحدث مع صورته في المرآة. فالفرد المتحدث هو ضمير المتكلم (أنا)، أما الصورة فتعبر بلسان المخاطب (أنت).

أمـا هنا ــ في روايات هـذا العقد ــ فتتسع المسـافة بين الأصل والصـورة وكأنهما متحاوران مختلفان تماما لكل منهما شخصيته المستقلة، وإن كانت إحدى الشخصيتين المتحاورتين تمثل البطل والأخرى شخصية مزعزعة الهوية. أما بالنسبة للحوار الذي يتم بينهما فإنه ليس فكريـا أو تأمليا أو تعليميا، بل حوار عاطفي سـاخن لدرجة الحمى، دياليكتيكي"، يتنـاول مامضى وما سيأتي بعد . . . حـوار يكشف عن خيبة الأمل في "الأيديولوجية" السائدة، التوتر الدائم بين الفرد والمجتمع، بين رغبة الفرد الصريحة في الإتصال الحيوي وبين القيود الصارمة التي يفرضها عالم القوانين والعادات، بين ماكان يمكن أن يكون في مناخ ديمقراطي حر وبين مايستحيل حدوثه بعد سنوات طويلة من القمع والإرهاب المادي والمعنوي.

- يحاول الـروائي عند التعبير عن الفوضى السـائدة عن طريق الكتـابة أن يتقمص كل الأدوار في وقت واحد: فهو الراوي والبطل والخصم والقارىء والناقد، ويحاول ذلك من خلال العـديد من التجـارب التي يوحي مظهرهـا بالحـرية، والتحـكم في توزيع الكتابة على المساحة البيضاء لكل صفحة.
- الشخصيات التي تصطدم بها عملية السرد تتضـاءل - في معظم الأحيان - لتتحول إلى بهلـوانات أو أشـباح تحمـل مجرد أسـماء، أي شيء يمكن تصـوره ماعدا شخـصيات طبيعية ذات كيان مستقل.
- في حالات كثيرة تطمح الـرواية ذاتها إلى التحـول إلى نص شعـري كل مافيـه ينضح موسـيقى سـواء كـانت كلـمات أو أفكـارا أو خـيالا، (يضـــرب بجـذوره في وحـل الذكـرى ويسمو على جناحي "الفانتازيا").
- يبدو أن الموضـوع الرئيسي للـرواية الجديـدة يكمن في البحث عن معنى الوجـود من خلال قيمة الكتابة في حد ذاتها. ومن هنا كثرة الإشارة إلى الأدوات الكتابية: شرائط الآلـة الكـاتبة، أقـلام، صفـحات، إسطـوانـات، ورق لفـاف، مـكاتب، مسودات، ورش ومكاتب تجليد وطبع . . . . إلخ.
- تستعين بعض الروايـات بالشخصيات الأسطورية أو النموذجية عند بحثها عن شيء تستند إليه لكي تضفي قيمة الفوضى السائدة.
- إذا حق لنـا نتحدث عن الخاتمة أو النهاية في مثل هـذا النوع من الرواية فإننـا نجدها

تفرض نفسها عادة بواسطة التكرار الذي يكبل حركة السرد ويوجهها لتأخذ أحد هذه الأشكال: حوارات، ترنيمات، محادثات، قراءات خطابات، استجوابات، لاتلبث أن تخبو جميعها شيئا فشيئا حتى تنطفىء لعدم وجود القدرة على الاستمرار. هذه هي أهم الدروب التي سلكتها الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية وحتى مشارف الثمانينات، وأود أن أسجل في نهاية بحثي هذا أن الأدب الأسباني لم يحظ ـ حتى الآن ـ في عالمنا العربي بالاهتمام الذي يستحقه، والمجال لايتسع لشرح الأسباب.. والله تعالى أعلى وأعلم.

الهوامش

(١) _ أنظر Jose G Lopez Historia de la literatura espanola, Ed Vicens – Vicens, Barcelona, 1966, PP 604 – 605.

(٢) لمزيد من الاطلاع على أثر الحرب الأهلية في الحياة الثقافية، انظر:

Eugenio G de Nora (La novela espanola Contemporanea, Gredas, Madrid, 1982 3, toms, pp 62-64

(٣) انظر Francisco Rico Historia Y Critica de la literatura espanola – Domingo Ynduraın, Epoca Contemporanea (1939-1980) Ed Critica Barcelona, 1981 pp 319 320

(٤) انظر Novelistas espanoles de postguerra Edicion de Rodolfs Cardona, Taurus, Madrid, 1976 PP 47-64

(٥) ونجد شبيها له وللموضوع أيضا في كثير من قصص الشطار الأسبانية خلال القرنين ١٦ ، ١٧ وفي العديد من الروايات الواقعية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي أن التراث الأسباني ـ قديمه وحديثه ـ يغص بالعديد من الأمثلة، ولقد حدا ذلك ببعض النقاد الى عقد مقارنات بين قصة ثيلا" هذه وبين قصص الشطار سواء من ناحية الموضوع أو من الناحية الفنية.

(٦) توجد عدة مسميات أخرى لتوصيف الرواية خلال هذه الفترة ولكنها جميعا دات مضمون واحد، ممنها الواقعية الجديدة، والواقعية الاجتماعية، والواقعية الوثائقية، وقد سبق وأن ذكرنا أن لفظ الواقعية يمكن أن يسحب على انتاج كل الفترة من بعد الحرب وحتى بداية السبعينات، ولكنها ـ أي الواقعية ـ قد سارت في عدة اتجاهات طبقا لرأي " سوبيخانو" الذي اعتمدنا عليه.

(٧) انظر Francisco Rico, Historia . Domings Ynduraın Epoca Contempo – ranea . P 411.

(٨) المرجع السابق، ص ٤٢١

(٩) انظر Novelistas espasles de postquerra E Edicion de Deadolfo Cardona Taurus, Madrid 1976, P 54

(١٠) انظر Francisco Rico Domings Ynduraın· Epoca Contemporanea PP, 424-426

(١١) انظر A Barroso, A, Berlanga Yotros Introduction a la literatura espanala a traves de Los Textos Madrid, 1979, tomo 4, pEd ISTMO.

(١٢) انظر Francisco Rico Historia . Domings Ynduraın· Epoca contemporanea P 346

(١٣) المرجع السابق، ص ١٢

(١٤) _ المرجع السابق: ص ٤١٠ الى ٤١٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤١٣.

(١٦) انظر Jose M Costellet (Nueve novisimas, Psetas espanoles Barral, Barcelona, 1970, P 17 Y SS

(١٧) من هذه الدراسات الجزء الذي خصصه "مارتينيث كاتشيرو" ـــ أحد المتخصصين الأعلام في



دراسة الرواية الأسبانية بعد الحرب ـ في كتابة " تاريخ الرواية الأسبانية " للحديث عن فترة السبعينيات

(Martinez Cochers: Hisratia de la novela espanala entesy 1936, 1975 Costalia, Madnd 1979 3, PP 260 266 289

وفيه يعرض وقائع تاريخية تخص الروائيين المحدثين في الأندلس وجزر الكناريا س وبعض دور النشر التي حاولت من جانبها تقديم أصوات جديدة. كما أشار إلى جانب من ردود الفعل المباشرة لبعض النقاد ازاء هذه الوقائع ، ولكنه لم يتحدث عن وجود خصائص جديدة في الرواية تعني التحول في المسار أو يجزم سريان مفعول اتجاهات العقد السابق

(١٨) انظر Gonzalo Sobejans (Antela novela de los anos setenta Insula, nums 396 - 397 1979 Pp 1
22وهذه الدراسة أعيد نشرها في السلسلة التي يشرف عليها " فرانسيسكوريكو" عن تاريخ ونقد الأدب الأسباني (الجزء الثامن). وطبيعة هذه السلسلة تكمن في دراسة الأدب الأسباني منذ بدايته وحتى ١٩٨٠ من خلال عرض أهم الدراسات النقدية ـ سواء بالتلخيص أو إعادة النشر الكامل على حسب طول وقصر الدراسة ـ لكل فرع من فروع الأدب الأسباني. والسلسلة قد خرجت حتى الآن في ثمانية مجلدات تولى مهمة كل مجلد منها ـ سواء من ناحية الانتقاء لأهم الدراسات أو عرضها والتقديم لها . . . الخ ـ أستاذ وناقد متخصص في الحقبة الزمنية التي يشملها مجلده. ولقد وفر هذا المشروع الضخم للباحثين في مختلف فروع الأدب الأسباني مادة علمية ثرية ونادرة في معظم الأحيان.

العدد القادم من المجلة

الآثار السلبية النفسية للاحتلال العراقي على الكويتيين

١ ـ التأثيرات السلبية المعرفية والانفعالية والسلوكية التي يعاني منها الكويتيون نتيجة الاحتلال العراقي.

د. حامد الفقي

٢ ـ الضغوط التي تعرض لها الأطفال الكويتيون خلال العدوان العراقي.

د. عبدالفتاح القرشي

٣ ـ الاضطرابات النفسية الجسمية الناجمة عن العدوان العراقي عند المراهقين الكويتيين.

أ ـ خضر بارون

٤ ـ الشخصية وبعض اضطراباتها لدى طلاب جامعة الكويت.

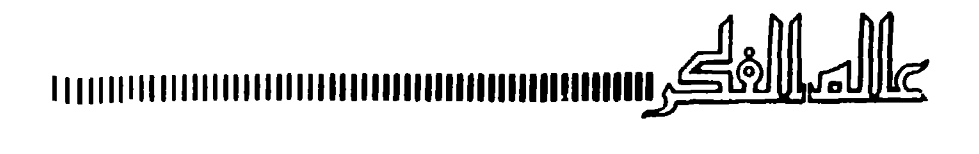
د. عويد سلطان المشعان

٥ ـ اضطراب الضغوط التالية للصدمة.

د. أحمد عبدالخالق



ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد



ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد

د. فتوح الخترش

* أستاذ مساعد بقسم التاريخ بجامعة الكويت



تمهيد:

تهتم هذه الدراسـة، بتحليل ظاهرة التنقل والاغتراب في حياة الشيخ عبـدالعزيز رسيـد، وبيان الأسبـاب والغايـات التى دفعته إلى الـرحيل، وأثر ذلـك في توجهـاته الإصلاحية التى كانت الكويت قاعدتها الأولى لديه.

وظاهرة التنقل وارتياد الآفاق لم تكن الظاهرة الوحيدة في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد فالمعروف أن هناك ظواهر أخـرى تستدعى الانتباه وتستحق الدراسة في حياته، ولا أجـاوز الحقيقة إن قلت إن عبـدالعـزيـز الرشيـد نفسـه يشكل في الحيـاة الثقافيـة الكويتية ظاهـرة منفرده لأنه كان الوحيد من بين مثقفي الكـويـت الذى شارك وضرب بسهم وافـر في الحركـة الإصـلاحية الكبرى التي عمت أرجـاء الـوطن العـربي والشرق الإسلامي، فقـد استطاع من خلال انتقـاله وأسفـاره أن يناضل من قواعـد أخرى غير الكويت أكثر استشراقا لآفاق العمل الإصلاحي، ومن هنا كان اهتمامي بظاهرة التنقل في حياته.

ظاهرة مشتركة وأهداف مختلفة:

إذا كان الشيخ عبدالعزيز الرشيد منفردا من بين أبناء وطنه في المشاركة الإصلاحية العامة، فإنه لم يكن منفردا في ظاهرة التنقل والارتحال. لقـد ماثله في ذلك كثيرون من

أبنـاء وطنـه، من قبلـه ومن بعده، منهـم من ارتحل لطلب العلم، ومنهم من تنقل في البلاد البعيـدة باحثـا متطلعا إلى آفـاق أكثر رحـابة للعمل أو العطـاء، ففكرة الارتحال والتنقل ليست من المستحـدثـات في الحياة الكـويتية، التـي قامت أصـلا على التنقل والسفر بدءً ا من رحلات الغوص إلى السفر بأنواعه ووجهاته المختلفة.

بل أن الكويت نفسها في تأسيسها وتشكيلها كانت ثمرة قدرية من ثمرات ذلك النزوع نحـو الآفاق الآمنـة الكريمـة، يوم ارتحلت جماعـات العتوب من نجـد في ذلك الارتحال الجماعي الكبير، وما تلاه بعد ذلك من انتقال العـائلات والأسر النحدية تباعا إلى الكويـت، ومنها أسرة الرشيد نفسه.

وتتحدث الروايات المحلية، عن رجال سبقـوا الرشيد في هذا التطلع نحو الآفاق البعيدة، منهم الشيخ عيسى بن علـوي الذي رحل إلى مصر وتوفي فيهـا سنة ١٨٦٣، ومـاجد بن سلطـان بن فهد الـذي رحل إلى مصر ثم تنقل في إمارات الخليج وتـوفي في سنة ١٩١٨ (١)، والشيخ أحمد بن الشيخ خالد العدساني الذي ارتحل إلى الأحساء ثم إلى بومباي ثم إلى مصر ثم إلى الهند مرة أخرى وأخيرا إلى الحجاز. (٢)

كما تتحدث الـروايات المدونة عن كثير من رحلات أهل الأدب والشعـر من بعد الشيخ الرشيد أو في زمانه. منهم المرحـوم محمود شوقي الأيوبي الذي قضي معظم سنين حيـاتـه في الأسفار مـرتحلا متنقـلا مـا بين العـراق والشام ومصر ونجـد والحجـاز ثم اندونيسيـا حيث أمضي عشرين سنـة متنقلا بين مدنها وقـراها، والتقي خـلالها الشيخ عبدالعزيز الرشيد(٣). ومنهم الشـاعـر خـالـد الفرج الـذي ارتحل إلى الهنـد وأقـام في بومباى، ثم تنقـل مابين القطيف وقطر ومسقط والدمام والبحـرين والكويت ودمشق وبيروت، ومنهم عبـداللـه الصـانع الـذي تنقل بين مـدن الخليج وأقـام في دبي ثم في عمان، ومنهم كـذلك حجي بن قـاسم الحجي الذي قضي شطـرا من حيـاته في نجـد والحجـاز وعبـداللطيف النصف الذي ارتحل إلى الأحسـاء عـام ١٩٣٥، وداود الجراح الذي سـافر إلى الهند وتنقل في إمـارات الخليج، وأحمد خالـد المشاري الذي سـافر إلى البحرين والعراق والهند واستقر فيها (٤).

ونزعة التنقل والارتحال هذه تكاد أن تكون عامة لدى الكويتيين، سواء أكانوا من أهل

العلم والفكر، أم مـن رجال الأعمال، من أمثال محمـد الفرج الـدوسري والد عـبدالله الفرج، وآل الحمد الذين كانت لهم مكاتب تجارية في عدن والبصرة وبومباي (٥)

هذه الظاهرة العامة في الجيل المعاصر للشيخ عبدالعزيز الرشيد ترجع إلى أسباب ودوافع مختلفة أهمها الدوافع الاقتصاديـة أو المعاشية أو الثقافية، وليس في ذلك الجيل من ماثل الرشيد في ارتحاله للإسهام في حركـة الإصلاح أو معايشتها سوى خالد الفرج الذي اتخذ من البحرين ميدانا للعمل الإصلاحي من بعد الكويت.

وقبل أن نبدأ الخوص في رحلات وأسفار الشيخ عبدالعزيز الرشيد، نرى أن نلقي ضوءا في نسبه ومولـده، هو عبدالعزيز أحمد الرشيد البـداح، ولد من أبوين كويتيين، من أصـول نجديـة. وأصلـه من قريـة صلبـوخ في نجد، وقـد ولد بين ١٣٠١هـ أو ١٣٠٥هـ، فلم تتفق المصـادر التي رجعت إليهـا على سنـة ميـلاده، فقـد جـاء أنها ١٣٠١هـ وتوافقهـا ١٨٨٣م، كما أنها سنة ١٣٠٥هـ وتوافقهـا ١٨٧٨م. وقد جاء في مذكرات رفيق دربه «يونس بحرى»، الـذي شاركه في بعض أعماله وزامله في جاوه فيما بعد، وأصـدر معه مجلـة الكويت والعراقي تحت عنـوان صفحات مطـوية عن الشيخ عبدالعزيز الـرشيد، أنه ولد سنة ١٨٩٧، وأنه ولد ـ أي يـونس بحرى ـ في نفس العام وأنه يكبر الـرشيد بستـة أشهر (٦). وأعتقـد أن التاريخ حـرف أثناء الكتـابة على الآلـة الطابعة وأنه سنة ١٨٨٧م. ولم يكن سنة ١٨٩٧م.

رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد:

لكي يستطيع الباحث أن يحدد مسارات التنقل والارتحال لدى الشيخ عبدالعزيز الرشيد، عليه أن يبذل جهدا مزدوجا، فإن التحديد يقتضي تعيين الزمان والمكان، فإذا تم ذلك شرع في رسم تلك المسـارات التـي لم تتفق المصـادر والمراجع في تحديـدهـا كما حدثت، ولم يذكر أحد منها التوقيت الـزمني لكل رحلة، ولا المكان الذي بدأت منه، ومثال ذلك أن أحـدا من الذين كتبـوا عن الرشيد لم يـذكر من أين رحل إلى الأستـانة، ومتى تم ذلك، وفي أي سنة؟ ولماذا رحل إليهـا، وماذا فعل هناك؟. وإذا وجـدنا من ذكر شيئا عن سبب هذه الرحلة، فإنه لايـزيد عن القول بأنه: رحل إلى الأستانة لطلب

العلم، أما أين هذا العلم، وعند من؟ أو في أي معهد، وبأية لغة، وماذا درس؟ فهذه أسئلة لانجد لها أجوبة شافية. كما يواجهنا التناقض في الروايات. مثال ذلك الاختلاف البين في مدة إقامته بمصر، فمن قائل أنها استغرقت أسبوعا إلى قائل بأنها امتدت إلى سنتين. وما ينطبق على أسفاره ينطبق على الكثير من مراحل حياته. والسائد في الكتابات المتوفرة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد الاضطراب والغموض والتعميم، ويعزى ذلك كله إلى قلة المصادر الأصلية التي يركن إليها الباحث، وأعني بذلك ندرة الكتابات التي كتبت عنه في الفترة التي تلت وفاته ١٩٣٦ إلى وقتنا الحاضر، وهي فترة مهمة بالنسبة لنا، لأنها كانت تزخر بمعارفه وأصدقائه، أما اليوم فإن أكثرهم ينعم برحمة الله تعالى.

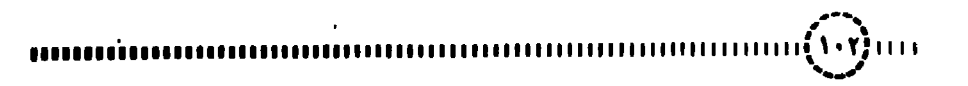
ورغم هذه المصاعب، فقد عاينت ما توفر لي من مصادر وحاولت التوفيق بين ماورد فيها عن طريق الترتيب والمقارنة والاستقراء، لأصل إلى وضع تصور موضوعي عن رحلاته بمواقيت زمنية تتناسب مع مراحل حياته وإنجازاته والأحداث المرافقة لذلك.

فترات الاستقرار في الوطن :

تعتبر الفترات التي قضاها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في وطنه الكويت، مجالا مفيدا للتعرف على أمور كثيرة، منها الاستدلال على مواقيت الرحلات وأهدافها ودوافعها وعلى العوامل النفسية والاجتماعية التى أسهمت في تنمية رغبته في الارتحال وارتياد الآفاق، وعلى التطلعات الفكرية التى راودته أثناء ذلك كله والتي أسهمت بقسط وافر في تشكيل هذه الظاهرة في حياته.

وتنقسم مدة إقامة الرشيد في الكويت إلى ثلاث مراحل رئيسية وهي :

الطفولة، والتعلم في الكويت، وما بعد سياحته الأولى لطلب العلم والاطلاع، وسنتحدث عن هذه الفترات كلا على حده.



طفولة الشيخ عبدالعزيز الرشيد :

أمضى الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت مسقط رأسه طفولة مثمرة، إذ تربى في حجر والديه على سعه فى العيش، فقد كان والده أحمد الرشيد البداح تاجرا من تجار الكويت المعدودين[١]، وقد أتيحت له فرص التعلم على نحو جيد كان العامل الأقوى فيها استعداده الفطري وذكاؤه المتوقد ورغبته القوية ، ويروى يونس بحري نقلا عن رفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد من هذه المرحلة فيقول :

" روى لي أبو يعقوب الشيء الكثير عن طفولته التي لم يتخللها فقر مدقع وأحداث . .درة ولكنه أصيب بالجدري وهو في الخامسة من عمره، أفقده عينه اليسرى، فأخرجها له المغفور له ثنيان الغانم وكان ملما بالطب العربي . "

ويتابع يونس بحري نقلا عن الشيخ الرشيد ، روايته فيقول :ـ
" بأنه كان يأتي في الجمع و الأعياد إلى مجلس الشيخ مبارك الصباح ليقرأ من القرآن الكريم لأنه كان يجيد ترتيله " بصوت جميل وأداء متقن" ،فيغمره الشيخ مبارك الكبير بعطفه ورعايته "[١]

فترة التعليم في الكويت :

يذكر محمد ملا حسين أن والد الشيخ عبدالعزيز الرشيد أدخله الكتّاب "المطوع" فتعلم القرآن الك. . . [illegible] حساب ، ثم درس الفقه والعلوم العربية والعقائد على يد ا [illegible] [٩]

ويذكر يونس [illegible] مخطوطه أن دراسة الرشيد فى طفولته كانت دينية وأنه حفظ القرآن الكر . . عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .

ويتحدث الشيخ الرشيد عن تعلمه الأول في ورقة مخطوطة بدون عنوان ، واضح فيها النقل عن أصل مفقود أن والده اقتاده وله من العمر ست سنوات إلى الملا زكريا

الأنصارى الـذي كانت لـه " مـدرسـة لتعليم القرآن الكـريم تقع مقـابل مسجـد آل عبدالرزاق من جهة الغرب "(١٠).

ومن خلال هـذه الروايات الثلاث ، يتبين أن الشيخ الرشيـد تلقى تعليمه الأول فى كتـاب " مطوع " الملا زكـريا الأنصـارى ، وأنه حفظ القـرآن عن ظهر قلب خـلال سنتين ، ثم انقطع عن طلب العلم فترة عمل فيها مع أبيه ، وعن هـذا يقول محمد ملا حسين " ولما تـرك الكتـاب تعـاطى التجـارة مع أبيـه وكـان إذ ذاك من تجار الكـويت المعدودين ويشتغل بتجـارة الصوف وجلـد البهم " الغوزى " فـزاول البيع والشراء مدة وهو لايفكر بالعلم لأنه لم يتذوق حلاوته ، لكنه أحب القصص الخرافية كقصة حسن الصائغ وغيرها " ، ثم زاد هذا الولع حتى تحول إلى علاقـة شديدة بالعلم فدرس الفقه والعلوم العربية والعقائد على الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان "(١١)

ومن الواضح أن فترة تلقيه العلم عند الشيخ الدحيان ولدت في نفسه شغفا وحبا للمعرفة ، وأن هـذه الفترة لم تكن بالقصيرة ، لما كان يتمتع به الـدحيان من علم واسع وخلق رفيع أدى إلى معاملـة حسنة ، فأحب التلميذ أستاذه وحبب أستـاذه إليه طلب العلم وهـو ما يبرر تطلع الشيخ الـرشيـد من بعد تخرجـه على يـد الشيخ الدحيـان إلى مواصلة طلب العلم خارج الكويت .

الارتحال لطلب العلم:

أحس الشيخ عبدالعزيـز بعد تلقيه العلم عن الشيخ عبداللـه الخلف الدحيان أنه بحاجة إلى المزيد ، وأدرك أنـه لن يحصل في الكويت أكثر مما حصل ، فلم يكن فى زمانـه من هو أعلى قدما فى العلم من الشيـخ عبدالله الخلف الدحيـان فى الكويت ، وكان على طلاب العلم فى الكويت الراغبين في الاستزادة والتوسع آنذاك أن يتوجهوا إلى إحدى ثـلاث جهات : (الـزبير أو الأحساء أو الحجـاز) أما بغـداد أو مصر ، فكان السفر إلى إحـداهما أملا لا يراود إلا من سـاعدتـه الظروف ، فدرس الشيخ في الثـلاثة الأولى ، وقد دفعت همة الشيخ الـرشيد ورغبتـه فى طلب العلم والاطلاع والمشـاركة فى الحياة الثقافية إلى الارتحال إلى هذه الجهات جميعا ، بل زاد عليها بسفره إلى الآستانة .

وكانت البداية توجها نحو أقرب الموارد ، الزبير ، التي كانت هي والأحساء خلال القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين مركزين مهمين من مراكز العلم في الخليج والجزيرة العربية ، وكانتا تزخران بصفوة من العلماء في الفقه والحديث واللغة والأدب ، وقد درس في الزبير أو الأحساء أو فيهما معا أكثر رجالات الكويت والخليج العربي ، ومنهم الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أستاذ الشيخ الرشيد ، والشيخ يوسف بن عيسى وكثيرون غيرهما ، وقد فاتح الشيخ عبدالعزيز أباه في مسألة سفره إلى الزبير لطلب العلم فلم يجد لديه تأييدا ، لكن الشيخ أضمر في نفسه هذه الرغبة الكريمة ، وأخذ يبحث عن وسيلة لتحقيق أمنيته ، فما كان منه إلا أن انتهز فرصة غياب والده فرحل لأول مرة إلى الزبير ليتعلم على أيدي علمائها ، ولم يمكث طويلا هناك حتى عاد ، ثم أخذ يتردد على الزبير ، فدرس فيها الفقه والفرائض والنحو، وكان من أبرز أساتذته هناك محمد بن عوجان (١٢)،ومن المرجح أن تكون فترة دراسته في الزبير بعد دخول القرن العشرين ما بين ١٩٠٣ ـ ١٩٠٤ ، إذ كان للشيخ الرشيد من العمر ثمانية عشر عاما .

بعد ذلك أخذ يتطلع إلى المزيد من طلب العلم وكان من الطبيعي أن تكون وجهته الأحساء ، فقصدها في عام ١٩٠٦ على الأرجح ، ودرس فيها الفية ابن مالك في النحو ورسالة التصوف . (١٣)

وبعد ذلك يذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد قصد بغداد سنة ١٩١١ ، ودرس فيها على يد الشيخ محمد شكري الألوسي ، وعلى يد أخيه علاء الدين الألوسي من بعده ، شرح السيوطي على ألفية ابن مالك .

ومن الملاحظ أن اختياره للجهات الدراسية يتناسب في التسلسل مع سلم التحصيل العلمي والتدرج في المعرفة ، مما هو متعارف عليه في العلوم الشرعية وما يندرج معها من علوم اللغة والنحو والصرف فمن حفظ القرآن لدى الملا زكريا الانصاري إلى الفقه وعلوم اللغة العربية والعقائد من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان ، إلى تكملة تحصيل الفقه والفرائض والنحو عند محمد بن عوجان في الزبير ، إلى شرح الفية ابن مالك في الأحساء ، ثم شرح السيوطي على الألفية لدى الأخوين



" الألوسي " في بغداد ولاشك في أن الشيخ الرشيد كان يعزز هذا التحصيل العلمي شبه المنهجي بمطالعات وقراءات أخرى ، وتشهد على ذلك كتاباته ومحاضراته وفتاويه ، مما دعا الشيخ يوسف بن عيسى حين عاد الى الكويت إلى اجازته في العلم الشرعي (١٤) .

الرحلة إلى مصر والآستانة :

لاتذكر المصادر تسلسلا متفقا عليه لرحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد وتنقلاته في البلاد بعد سفره إلى بغداد فمن المؤكد أنه سافر إلى الآستانة وإلى القاهرة ، وإلى قفقاسيا في بلاد روسيا أيضا ، ومن المستبعد ألا يكون قد مر في بلاد الشام ، وأقام فيها مدة فضلا عن رحلته الحجازية التي تنقل فيها بين مكة والمدينة ، فكيف تم هذا كله ، وهل كان سفره إلى هذه البلاد للأهداف الدراسية التي دفعته للسفر إلى الزبير والأحساء وبغداد ؟ . المصادر لاتذكر عن الدوافع والأهداف التي من أجلها رحل إلى هذه البلاد سوى ما ذكره ولده يعقوب في مخطوطه المختزل القصير من أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة وإلى مصر للدراسة . كذلك لاتشير هذه المصادر من قريب أو بعيد إلى تواريخ هذه الرحلات . وإذا ما أردنا ترتيب البحث في أسفار الرشيد بحسب الغايات التي سافر من أجلها لكانت سفرا للدراسة ، وسفرا للاطلاع واكتشاف الآفاق وسفرا للتجارة وسفرا للدعوة والعمل الإصلاحي وسفرا لأداء مهمات سياسية ، فان رحلته إلى الآستانة ومصر تأتي في باب الاطلاع واكتشاف آفاق الحياة الثقافية والعمل الإصلاحي الذي أحس في نفسه نزوعا إليه بعد أن نال قسطا لابأس به من العلم. كذلك لاتذكر المصادر والكتابات ترتيب هذه الرحلة ، هل بدأت بالآستانة ثم مصر وانتهت بالحجاز، أم بدأت بمصر ومنها إلى الآستانه ، وإن كنت أرجح أنها بدأت بالآستانة عن طريق بغداد بواسطة الطريق البري ، وأنه سافر من الآستانة بحرا إلى مصر ثم رحل إلى الحجاز مع الحجاج بحرا ، وأقام بالمدينة ثم عاد إلى الكويت. ومهما يكن من أمر خط الرحلة ، فإن سفره إلى الآستانة من الأمور المؤكدة ، ذكرت ذلك معظم المصادر والروايات ومنها رواية ولده يعقوب الرشيد ، وأنه سافر إلى الآستانة بعد أن نال قسطا من العلم ووضع قدميه على بداية طريق النضج الفكري .

لذا يمكننا هنا أن نطرح التساؤل، لماذا اتجه الشيخ الرشيد نحو الآستانة وما هو الهدف من رحلته تلك؟ .

وكما ذكرنا لا نجد في الكتابات والمراجع مايشفي غليلا أو يلقي أى ضوء عن سبب هذه الرحلة، وما ذكره بعض الكتاب من أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد «التقى في الآستانة بالصفوة المختارة من رجال الفكر وعلماء الاسلام أمثال محمد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المغربي، فتفتحت عاطفته القومية وتبلورت مفاهيمه الدينية»(٤٥)رغم تأكيده لسفر الشيخ إلى الآستانة إلا أنه لايرى تطلعنا إلى معرفة المريد عن هذه الرحلة، فهو عندما اتجه إلى الاستانة لم يكن يدري من سيقابل فيها وعلى من سيتعرف .

وفي رأيي أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد اتجه إلى الآستانة لسببين: الأول محاولة التعرف على الأجواء العلمية والتعليمية هناك، وماذا بالإمكان أن يستفيد من ذلك، والثاني الاطلاع على معالم الحياة الثقافية بشكل عام والوقوف على التيارات الإصلاحية السائدة آنذاك واكتشاف ذلك العالم المجهول بالنسبة إليه، والذي بدأت أفكاره تتطلع إليه. وأعني «بالعالم المجهول بالنسبة إليه»: الجانب المقابل لما كان يقوم عليه الفكر الديني في وطنه الكويت وما حولها والمحيط الفكري الذي نشأ فيه، وأعتقد أن توقيت رحلته إلى الآستانة كان في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، وأنه حين كان في بغداد (قرأ في ما كان يتوفر من مجلات فيها عن الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي يتولاها علماء كبار يمثلون الامتداد الفكري والدعوة إلى التجديد والنهوض والتحرر التي نادى بها المصلحان محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، فاستهواه السؤال عن هذه الحركة وعن أولئك العلماء الذين كانوا ينادون بتحرير العقل العربي من الخمول والخرافة والتزمت وتشاء الظروف أن يلتقي الرشيد في الآستانة اثنين من أولئك الرجال، محمد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المغربي، وربما التقى غيرهم، واستمع إلى جانب من آرائهم، وقرأ وعايش أفكارا جديدة لاتتنافى مع جوهر ماتلقاه من العلم، فأخذ يراجع نفسه ويعيد النظر فيما اعتقد وكتب، وهو الذي دعا في كتابه «تحذير المسلمين من اتباع غير سبيل المؤمنين» الذي طبعه في بغداد إلى تفضيل الرجال

على النساء ومحاربة تعليم المرأة [16]، وتحريم العصرية وكذلك المجلات والجرائد لأنها في رأيه تجمع من الأخبار ماليس بصحيح، وفيها من الآراء ما يعد معتنقها من الزائفين إلى غير ذلك من الأفكار التي اعتنقها في بواكير حياته بتأثير البيئة الملتزمة والمحيط المغلق، فالعلوم العصرية من فيزياء وجغرافيا ونحوها تفسد العقيدة لأن فيها نظريات مخالفة للدين، ككروية الأرض وحركتها وكون المطر بخارا يتصاعد من الأرض.

ويقرر الشيخ الرشيد ـ بعد ذلك ـ أنه كان على خطأ في هذا كله، ويعزو الفضل الأعظم في اتضاح الحق له في هذه الشؤون إلى أمور ثلاثة: مطالعة الصحف والمجلات وقراءة الكتب العصرية، ورحلاته إلى بلدان مختلفة واجتماعه بكثير من أهل الفضل وما دار بينه وبينهم من بحث في هذه المسائل [17]

الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مصر.

تتضارب الروايات في الأسباب والدوافع التي جعلته يسافر إلى القاهرة بعد الأستانة. فمن هذه الروايات ما تقرر أنه رحل إليها أملا في دخول دار الدعوة والإرشاد التي أسسها الشيخ محمد رضا صاحب مجلة المنار «إلا أن الظروف لم تتهيأ له لدخولها» فبقي في مصر حوالي أسبوع.. ومنها مايقرر أنه رحل إلى مصر ليدخل الأزهر الشريف وقد درس فيه، ولم تحدد هذه الرواية مدة دراسته في الأزهر ولم تشر إلى نتيجة هذه الدراسة، وهناك روايات أخرى تذكر أنه أقام في مصر «فترة وجيزة» ومنها مايحدد بقاءه في مصر بمدة سنتين، وبعضهم يجعل فترة بقائه في مصر بضع سنين.

ومن المستبعد فيما أرى أن تكون إقامته في مصر أسبوعا، لأنه من غير المعقول أن يشد رجل كعبد العزيز الرشيد الرحال الى مصر، تدفعه الحماسة ويحدوه الشوق إلى المعرفة والاكتشاف والمشاركة، وأن يتحمل مشاق السفر في ذلك الوقت، ثم يقيم بعد ذلك أسبوعا. كما أني أستبعد أن يكون هدفه الوحيد هو الانتساب إلى دار الدعوة والإرشاد لاغير، فإذا وجد الباب موصدا قفل راجعا. وفي رأيي أن خير سبيل لتقدير المدة الزمنية التي قضاها الشيخ عبدالعزيز في مصر ولو على وجه التقريب هو النظر في النتائج التي أسفرت عنها هذه الزيارة وارتباطها بالهدف منها:

وفي الحديث عن الهدف من رحلته إلى مصر نجد في الكتابات حول هذه النقطة اتجاهين: الأول هو الرغبة في طلب المزيد من العلم، يتحدث عن ذلك محمد ملا حسين فيقول:

«ويظهر أن بغداد لم تشبع شهوته الذهنية فرحل إلى مصر أملاً في دخول دار الدعوة والإرشاد»[18]، كما يذكر خالد سعود الزيد أنه رحل للدراسة في الأزهر، أما ولده يعقوب الرشيد فيذكر أن أباه رحل إلى مصر للدراسة في الأزهر الشريف وأنه درس فيه.[19]

والاتجاه الثاني: هو الرغبة في الاطلاع على مناهج الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي كان يقودها تلامذة الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، والتعرف على رجالات هذه الحركة، وقد أشار إلى هذا الاتجاه خالد سعود الزيد بقوله:ـ
فأقام في مصر بضع سنين تعرف على أدبائها ومفكريها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة من ذلك الحين.[20]

وإذا أردنا الخروج برأي حول هذه المسألة، نجد أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد بعد فترة تلقيه تعليمه في الكويت والزبير والأحساء وبغداد، نظر إلى أحوال مجتمعه بعين غير العين التي كان ينظر بها من قبل، فقد أخذ يتعامل مع طبقة جديدة من المتنورين وأحس أن الحياة تتغير، والمجتمع يتطور وبخاصة بعد افتتاح المدرسة المباركية ومن بعدها الجمعية الخيرية، وكان من اتصاله بفرحان الخالد والشيخ يوسف بن عيسى والشيخ عبدالله الخلف الدحيان، وبمن أخذ يتوافد على الكويت من رجال متنورين كالشيخ محمد الشنقيطي والشيخ محمد فراشى الأزهري المصري والشيخ حافظ وهبه والشيخ عبدالعزيز بن محمد آل مبارك الاحسائي والسيد عبدالقادر الحسيني البغدادي وعبدالملك الصالح، كل هؤلاء وأمثالهم حفل بهم المجتمع الثقافي الكويتي في مطالع العقد الثاني من القرن العشرين، وهذا يعني أن الشيخ الرشيد أخذ يعايش هذا الجو بعد عودته من الدراسة في بغداد سنة ١٩١١، ويتوافق هذا مع توفر الصحف العربية في الكويت في هذه الفترة مايعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه الدنيا الثقافية المتنورة

الجديدة التي ما كانت لتتيسر له من قبل، حين كان منغمسا في جو علمي تعليمي تقليدى للغاية. وقد ذكر سيف مرزوق الشملان أن أسرة فرحان الخالد هم أول من جلب الصحف والمجلات من مصر عام ١٩٠٨. (٢١) كما يذكر أن ديوانهم كان ملتقى رجال الأدب والعلم.

وكان لمعايشة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لصديقه فرحان الخالد بتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩١٣، ولتأسيس المدرسة المباركية من سنة ١٩١١ أثر في تفتح ذهنه إلى الأعمال الإصلاحية، فنبتت في خاطره مثل هذه الأفكار. ورأى أن بلده بحاجة إلى عطاء كبير، وأن مثل هذا العطاء وتلك الأفكار الإصلاحية لاتتعارض مع الدين، بل أن الدين يدعو إلى التنور والمعرفة، وأن ما قرأه في صحف مصر لكبار العلماء يدعو إلى مثل ذلك.

لذا فقد عقد العزم على رؤية هذا العالم المتنور، والاتصال بأولئك الرجال المصلحين الذين يدعون إلى التحرر من الجمود والعقم الفكري عن طريق إحياء الفهم الصحيح للدين، والنهوض والتطلع إلى التقدم لتلحق الأمة بركب الحضارة الحديثة بعد أن فاتها الكثير، وذلك عن طريق العلم ونشر الثقافة وتحسين أوضاع التعليم.

ماذا صنع الشيخ الرشيد في مصر:

ذكر يعقوب الرشيد أن والده درس في الأزهر الشريف (٢٢)، وأشار خالد سعود الزيد كما أشرنا من قبل أن الشيخ الرشيد رغب في الذهاب إلى مصر للدراسة في أزهرها الشريف. (٢٣)

وتذكر أكثر المصادر التي كتبت عن الشيخ أنه تعرف في مصر على الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، الزعيم التونسي، وعلى كثير من أدبائها ومفكريها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة في ذلك الحين (٢٤)، كما يستفاد من مطالعة مجلة «الكويت» التي أصدرها الشيخ الرشيد عام ١٩٢٨ أنه كان على صلة

بمثل هؤلاء، إذ استكتب في مجلته الأمير شكيب أرسلان، ومحمد علي الطاهر صاحب مجلة الشورى القاهرية، ومحمد رشيد رضا صاحب المنار.

ويمكننا القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد أقام في مصر مدة تكفي حضوره دروسا في حلقات الأزهر الشريف واطلاعه على مناهج الحركة الإصلاحية وتعرفه على عدد من أقطابها كالشيخ محمد رشيد رضا، ومحمد علي الطاهر، وعبدالقادر المغربي، وإلمامه بفن تحرير الصحف وإصدارها. صار يكتب وينشر بعدها في الهلال والشورى وكان من آثار هاتين الرحلتين أن تبلورت فيه شخصية العالم المثقف والمصلح المطلع حتى من حيث الشكل والمظهر فقد أخذ يرتدي زي علماء الدين العرب، العمامة البيضاء والمعطف الطويل، كما تفهم الأفكار الإصلاحية المطروحة على مستوى العالم العربي، ووقف على أهم المسائل الاجتماعية والثقافية والأدبية مما أدى إلى بلورة أفكاره ومفاهيمه التي طرحها فيما بعد في محاضراته ومقالاته وكتاباته في مجلته «الكويت».

وأسهمت إقامته في القاهرة وحضوره الدروس في الأزهر الشريف في إغناء حصيلته العلمية - وبخاصة في الفقه - وقد دلت فتاويه وكتاباته في هذا المضمار فيما بعد على جدوى دراسته في الأزهر وإنها كانت دراسة وافية لايمكن تحقيقها خلال أسبوع، وقد لاتكون ذات صفة دراسية منتظمة تؤدي في النهاية إلى التخرج والحصول على إجازة رسمية، وظهرت آثار تفقهه في العلم خلال هذه الرحلة عند ما أجيز للتدريس في الحرم النبوي الشريف وعندما أجازه الشيخ يوسف بن عيسى في الكويت للإفتاء.

الرحلة الحجازية:

بعد انتهاء رحلة الشيخ الرشيد من مصر وإقامته فيها أراد العودة إلى الكويت، وكان موسم الحج قد اقترب، وتيسر السفر بحرا مع الحجاج إلى جدة، فنوى الشيخ الرشيد الحج وأبحر.

يذكر محمد ملا حسين « أن الشيخ الرشيد قصد زيارة البلاد المقدسة بعد زيارته لمصر، وأنه لم يمكث بمكة مدة طويلة، إذ بارحها بعد موسم الحج عام ١٣١٣هـ-



١٩١٢م، وفي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ألقى عصا ترحاله وظل فيها نحو عشرة أشهر» .[٢٥]

وقد ذكرت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة وإقامته فيها أكثر الكتابات التي عرضت لسيرته الذاتية، إلا أنها لم تخل أيضا من الاضطراب في الرواية والاختلاف في التوقيت ومدة الإقامة، وفى ترتيبها من موقعها بين رحلاته، ففي حين يذكر محمد ملا حسين أنه رحل إلى مكة ومنها إلى المدينة بعد رحلته إلى مصر ـ وهذا الذي ترجحه .
ذكر آخرون أنه قصد المدينة المنورة بعد دراسته في الأحساء.[٢٦]

وهذا مانستبعده لأن هذه الرواية لاتكتفي بوضع رحلته إلى المدينة بعد رحلته إلى الأحساء، بل تضيف بأنه تولى في المدينة منصب الإفتاء لمدة سنتين، ونحن نعلم أن رحلته إلى الأحساء كانت لطلب العلم وأنه سافر إليها بعد دراسة متقطعة في الزبير، وهي دراسته الأولى بعد تلقيه العلم في الكويت، ومن المعروف أن منصب الإفتاء لايعطى إلالمن تمكن في العلوم الشرعية وحاز مرتبة «الفقيه الذي بلغ رتبة الاجتهاد»، ولم يكن الشيخ عبدالعزيز قد بلغ ذلك من خلال دراسته التي سبق ذكرها، كما أن سنه آنذاك لم تكن تؤهله إلى ذلك، فقد وقعت رحلته إلى الزبير ثم إلى الأحساء، هذا فضلا عن أن روايات أخرى ذكرت أن علماء المدينة أجازوه في التدريس في الحرم النبوى لاغير.

ويذكر البدوى " الملثم " أن سفر الرشيد إلى المدينة المنورة جاء بعد سفره إلى الاحساء وتلقى العلم فيها[٢٧]، وهذه الرواية توافق الرواية السابقة، إلاّ أن البدوي الملثم يضع توقيت هذه الرحلة في عام ١٣٢١هـ. وهي توافق (١٩٠٣)، وهذا يدل على أن سنه كانت هي السابعة عشرة إذا أخذنا برواية يونس بحري بالنسبة لتاريخ مولده وهو (١٨٩٧)[٢٨] ثم يضيف " البدوي الملثم " أنه أخذ العلم في المدينة عن الشيخ مكي بن عزوز، ثم تولى منصب الإفتاء فيها ـ أى في المدينة المنورة ـ لمدة سنتين، ومن المستبعد أن ينتهي طالب علم من الأخذ عن ابن عزوز ثم يتولى منصب الإفتاء مباشرة، مع الأخذ بالاعتبار وجود علماء كبار وفقهاء مجتهدين في المدينة المنورة. أقربهم

إلى الذهن ابن عزوز نفسه، علما أن المراجع تشير إلى أن منصب الإفتاء في المدينة آنذاك لم يكن شاغرا.

كذلك يبدو الاضطراب في توقيت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة المنورة حين نطلع على مخطوط ولده يعقوب الرشيد، فهو يضع رحلته إلى المدينة أول محطة في طلب العلم، ومنها ذهب إلى الأحساء، ويذكر انه درس فيها ـ أي في المدينة المنورة ـ على الشيخ ابن عزوز عالم وقته".

وأرى أن الشيخ الرشيد جاء الحجاز قادما من مصر في موسم الحج فأدى الحج في مكة ومكث فيها فترة ثم انتقل إلى المدينة المنورة بنية طلب العلم، آخذة بذلك رواية محمد ملا حسين،[29] التي تذكر أنه وصل إلى المدينة عام ١٩١٢، وظل فيها نحو عشرة أشهر ودرس فيها تكملة ألفية العراقي في مصطلح الحديث، حفظا وقراءة ونقدا، ثم درس مصنف "جمع الجوامع" ومصنف "عقد الجمان" للسيوطى، وأن الرشيد بعد أن درس في المدينة المنورة هذه المواد، عمل في التدريس ولما كان المترجم عنه حنبلي المذهب فقد رغب الحنابلة في المدينة إسناد الوظيفة الحنبلية إليه،[30] واعتقد أن "منصب الإفتاء" الذي أشارت إليه الرواية الواردة عند خالد سعود الزيد ما هو إلا هذه "الوظيفة الحنبلية" وهي تعني "مشيخة الحنابلة" " أو شيخ الحنابلة" وهو على أى حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يقتضى الإفتاء، وأعتقد أن قصة هذا المنصب جاءت من خلال قيام الشيخ الرشيد بالتدريس في الحرم النبوي. وقد لمس حضور درسه من الحنابلة سعة علمه وفهمه وسمو نفسه وحسن خلقه فأحبوه والتفوا حوله ورشحوه ليكون شيخهم، ويفسر هذا ما جاء في رواية محمد ملا حسين إذ يقول: "وسعوا في الأمر لدى القاضي والمفتي إلا أنهم لم يفلحوا لوجود منافس له من أهل المدينة نفسها".

وتمضي رواية محمد ملا حسين فتقول: "إلا أن المفتي علق الإذن له في التدريس على نيل شهادة من بعض علماء الحرم، فلم يتردد هؤلاء بالشهادة له بالفضل والمقدرة[31]".

وأرى أن هذه الرواية أقرب الى الواقع لأنها أقرب الى المعقول وإلى القرائن التي توصلنا إليها، فإن ترشيح شاب متقن حافظ على قدر جيد من العلم والمعرفة وعلى درجة رفيعة من الخلق الطيب والسيرة الحسنة والتقوى والورع إلى وظيفة التدريس في المسجد النبوى أمر مقبول ووارد، بخلاف منصب الإفتاء أو القضاء. وفي هذا يقول عبدالرزاق البصير: (لقد رغب أهل المدينة المنورة في أن يجعلوه قاضيا عندهم، لكن وجود منافس من أهل المدينة حال بينهم وبين ما كانوا يشتهون غير أنهم استطاعوا أن يجعلوه مدرسا في الحرم النبوى الشريف)[٣٢]

تبقى مسألة مدة بقائه في المدينة، فهذه أيضا من المسائل التي لم تسلم من الاضطراب والخلاف، فمن قائل إنها ستتان[٣٣]، إلى قائل بأنها "عام أو بعض عام"، وهي مدة أقام فيها الشيخ عبدالعزيز الرشيد على حالين، حال طلب العلم، وحال التدريس من بعد الطلب[٣٤]؛ وأرى أن رواية محمد ملا حسين من أن إقامته في المدينة راحت تسعة أشهر في غضون ذلك العام ١٩١٢، رواية مقبولة لأنها لاتتنافى مع غيرها من القرائن. ويمكننا القول أن شخصية الرشيد ـ بغض النظر عن تناقض الروايات حول رحلاته ـ قد نضجت بعد رحلته إلى المدينة وأصبح مؤهلا للعطاء.

الرحلة بقصد التجارة:

لاشك في أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد عمل في التجارة، وعمله في التجارة تم في مرحلتين الأولى مع والده، والثانية بمفرده. ومن الواضح أن رحلته إلى الآستانه وإلى مصر ثم إلى الحجاز تمت بعد تحصيله وفرا ماليا مناسبا، وأن هذا الوفر حصل عليه من تجارته وأنفقه بعد ذلك على طلبه للعلم في رحلاته.

وقد ذكرت المصادر أنه عمل في التجارة ولم تحدد هذه المصادر الفترات التي انصرف فيها إلى التجارة دون العلم، الا أن محمد ملا حسين أشار إلى الفترة التي عمل فيها في التجارة مع والده، قال: "ولما ترك المكتب" الكتّاب" "المطوع" وهو مدرسة

الملا زكريا الأنصاري " تعاطى التجارة مع أبيه " ثم تعين هذه الرواية نوع التجارة بقوله : " وكان والده إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ، ويشتغل بتجارة الصوف وجلد البهم " الفوزيّ " ، فزاول البيع والشراء مدة وهو لايفكر بالعلم " (٣٥)

- وبرأيي أن هذه الفترة تقع في نهاية القرن التاسع عشر حين كان له من العمر أربع عشرة سنة .

- وأشار البدوي الملثم إلى عمله في التجارة بقوله : " وليجمع بين الدين والدنيا أقبل على مزاولة التجارة فأصاب فيها سهما وأخطأ سهما ، لأن طبيعة الأدب غلبت على طبيعة الكسب " (٣٦) .

- ويذكر عبدالرزاق البصير أن الشيخ الرشيد بعد عمله مديرا للمدرسة المباركية عام ١٩١٥ ومزاولة التدريس فيها لمدة سنتين " أسس بعض المعلمين مدرسة جديدة باسم المدرسة العامرية " ولكنه لم يعلم فيها لانصرافه إلى التجارة (٣٧) .

وعلى الرغم أن هذه الرواية أهملت دور الشيخ الرشيد في تأسيس هذه المدرسة وهو دور رئيسي باعتباره اسسها على نفقته بالتعاون مع بعض المعلمين إلا أنه يستفاد أن فترة عمله بالتجارة بدأت في عام ١٩١٩ .

- وكما عمل في التجارة فقد سافر من أجلها ، وأفاد بذلك يعقوب الرشيد في المقابلة التي أجريت معه فقد ذكر أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة في الجلود (٣٨) وكانت عبارته كالتالي " بعد أن رجع من مصر سافر عدة سفرات منها إلى بلاد القفقاس متاجرا في الجلد " ، وبالنظر إلى موقع بلاد القفقاس نجد أنها تقع في الجنوب الغربي من روسيا ، حدودها الجنوبية مع الدولة العثمانية ، يحدها من الشرق بحر قزوين ومن الغرب البحر الأسود ، فهي جزء من روسيا ، وأغلب الظن أن الشيخ الرشيد سافر إلى القفقاس حين رغب في السفر إلى الآستانة ، فباع بضاعته في القفقاس ثم أكمل سفره إلى الآستانة ومنها إلى مصر والحجاز ، ومعنى ذلك أن التجارة والسفر في طلب العلم

كانا هدفين متلازمين في حياة المرحوم عبدالعزيز الرشيد فهو يغطي تكاليف سفره من كده ومن أرباح تجارته.

رحلاته السياسية:

قد يبدو هذا الأمر غريبا وجديدا على حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لأن المعروف والمذكور في الكتابات التي تحدثت عنه أن عمله السياسي كاد ينحصر في بعض الأعمال والمواقف بمشاركته في مفاوضات الصلح بين الإخوان والشيخ سالم في حرب الجهراء عام ١٩٢٠ بل كان الساعد الأيمن للشيخ سالم المبارك. وكذلك اشتراكه في أول مجلس للشورى في الكويت في عهد الشيخ أحمد الجابر، بمعنى أن نشاطه في السياسة قبيل إصداره مجلة الكويت وقبل رحيله إلى أندونيسيا، اقتصر على حدود الوطن، الآ أن يونس بحري رفيق دربه في الثماني السنوات الأخيرة من حياته أماط اللثام عن هذا النوع من الرحلة التي يمكننا تسميتها بالرحلة السياسية في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد.

فقد اختاره الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت عام ١٩٢٥ ليكون مبعوثه الخاص إلى الملك فيصل الأول ملك العراق، ويستفاد من مخطوط يونس بحرى المعنون "صفحات مطوية من حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد" أن الرشيد سافر إلى العراق في شهر شباط من عام ١٩٢٧ بتكليف من الأمير المغفور له الشيخ أحمد الجابر في مهمة رسمية وكان برفقته (السائح العراقي يونس بحرى) الذي وفد إلى الكويت مبعوثا من الملك فيصل الأول ملك العراق آنذاك وكانت المهمة التي كلف بها الرشيد تتعلق بهجوم الإخوان على أطراف العراق في صحراء النجف والسماوه بقيادة فيصل الدويش، وقد قام الشيخ الرشيد بالمهمة خير قيام، وقابل الملك فيصل في بغداد واجتمع به لمدة ثلاث ساعات، وفي ذلك يقول يونس بحرى: "وقضينا ثلاث ساعات في الديوان الملكي، والشيخ عبدالعزيز الرشيد شرح للملك كل شيء، فقد كان أول مؤرخ للكويت أعلم الناس بجماعة فيصل الدويش وطبيعة غزواتهم التي سبق أن جربوها ضد قبائل الكويت وكيف حاصروا مدينة الكويت بعد الحرب العالمية الأولى".

ويذكر يونس بحرى بعد ذلك استشارة الملك فيصل للشيخ عبدالعزيز الرشيد،

وكيف أعطى المشورة المحكمة التي عمل بها الملك، وحين أريد توجيه الشكر للرشيد قال: " ليس من حقنا أن نتقبل الشكر، فالذي يستحق الشكر هو أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر الصباح، وما نحن إلا رسله وما على الرسول إلا البلاغ. اللهم اشهد اننا بلغنا "(٣٩).

ومن مطالعة أحداث هذه الرحلة منذ صدور التكليف الأميري بها إلى حين العودة منها، يتبين أن الشيخ الرشيد حقق نجاحا في هذه السفارة التي تمت على أعلى المستويات فقد أثار إعجاب الملك فيصل الأول، ورجال دولته وإعجاب مرافقه يونس بحرى الذي تحدث عن ذلك في مخطوطه المذكور مما يكشف عن جانب جديد من جوانب شخصية " عبدالعزيز الرشيد" وجدارته في تولي المسئوليات ـ الكبيرة على مستوى الدولة، وما يتمتع به من حكمة وحنكة ودراية وأمانة، وهذا بحد ذاته يعطى لآرائه التي طرحها في مقالاته ومحاضراته بعدا وقيمة، وأصبح من حق الرشيد أن يطلق عليه صفة " رجل الدولة " في العمل السياسي (٤٠).

(الدعوة إلى الرياض والرحلة إلى البحرين وأندونيسيا)

لم ترد دعوة الرشيد إلى الرياض في أى مرجع من المراجع التي تحدثت عنه، إلا أن يونس بحرى ذكرها مؤخرا في مخطوطه السابق مؤكدا قيامه ورفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد بزيارة الرياض تلبية لدعوة من الملك عبدالعزيز آل سعود، وذلك عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة الشيخ الرشيد: " . . . ثم انتهت بذهابنا معا إلى الرياض بدعوة من المغفور له الملك عبدالعزيز ابن الامام عبدالرحمن آل سعود رحمه الله بتشجيع من سمو الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت الخالد. " .

وذكر يونس بحرى أن الشيخ أحمد الجابر زودهما بكتابي توصية أحدهما للملك عبدالعزيز والآخر لأمير البحرين، كما زودهما بتذاكر السفر إلى البحرين (٤١).

فهل تمت هذه الزيارة إلى الرياض فعلا. ؟ أم أن المحطة الأولى كانت هي البحرين، وهناك حصل التعديل في مسار الرحلة ثم تمت المقابلة مع الملك عبدالعزيز في الأحساء؟ .

يذكر يونس بحرى أن الشيخ الرشيد تلقى دعوات ملحة من أندونيسيا، تدعوه هو ويونس بحرى لنقل مجلة الكويت* إلى بتافيا (جاكارتا) بأندونيسيا التي كان يطلق عليها «جاوه» في ذلك الوقت لتكون «الكويت» لسان حال الدعوة الإسلامية.

كما أن الشيخ الرشيد نفسه يشير إلى ذلك بقوله: «إنه ماجاء البحرين إلا عابرا لينطلق منها إلى أندونيسيا، إلا أن كرم أهلها ولطفهم وحسن معاملتهم وترحيبهم جعله يغير من خطته ويقيم في البحرين، ناويا أن يتخذها وطنا ثانيا»[٤٢].

لقد كانت الدعوة إذن من أجل السفر إلى أندونيسيا كي يكون الشيخ الرشيد فيها داعية للتضامن الإسلامي، وللدعوة الإسلامية، ولا نستبعد أن تكون من مهمات الرشيد الترغيب في أداء فريضة الحج، ودفع ما كان يشاع في البلاد الإسلامية من انعدام الأمن في الحجاز مما قلل من عدد الحجاج الآسيويين.

واغلب الظن أن زيارة الرياض تمت، وفيها تم الاتفاق على الإقامة في أندونيسيا للأغراض التي ذكرناها آنفا، وهي بالنسبة للشيخ الرشيد نقطة جد مهمة في حياته، فقد ترتب عليها انتقاله إلى الغربة الكبرى الحقيقية، هي غربة طويلة، اسغرقت كل مابقي من حياة هذا المجاهد الكبير وأدت في النهاية لأن يدفع حياته ثمنا لها عام ١٩٣٦.

رحلة البحرين:

انتقل الشيخ الرشيد إلى البحرين بعد رحلة الرياض في الأغلب، وكان القصد أن تكون البحرين محطة الانطلاق إلى أندونيسيا إلا أن الزيارة العابرة امتدت طويلا. حتى أن الشيخ الرشيد فكر في أن يحضر عائلته من الكويت لتقيم معه في البحرين، التي كان وصوله إليها في الخامس عشر من جمادى الآخرة ١٣٤٧هـ.

وللشيخ عبدالعزيز الرشيد صلة قديمة بالبحرين وببعض المثقفين من أهلها كصلته بالشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، والشيخ محمد عقيل الخنجي والشاعر عبدالله الزايد، فقد راسل الشيخ الرشيد الشيخ إبراهيم بن محمد حسين كان يدون

وقائع تاريخ الكويت.(٤٣) كما ذكر الخنجي صداقته القديمة بالشيخ الرشيد في كتاب المنتدى الإسلامي.(٤٤) كما كان لديه الرغبة القديمة في الإقامة بالبحرين، فقد ذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد طلب - في أثر معركة الجهراء ١٩٢٠ التي شهدها وجرح فيها - من الشيخ سالم المبارك أمير الكويت آنذاك أن ينتقل إلى البحرين للتدريس هناك «إلا أن الأمير وبعض وجوه البلد لم يدعوه يذهب حرصا على وعظه وإرشاده» (٤٥).

وصل الشيخ الرشيد البحرين عام ١٩٢٥ فلقي من أهلها ومن أصحابه فيها كل ترحيب ومودة ومازال كرم أهلها وترحيبهم وإحاطتهم إياه بالإكبار والمحبة حتى نزل عند رغبتهم فنوى الإقامة فيها، وعمل مدرسا في مدرسة الهداية الخليفية التي أنشئت سنة ١٩١٩ كما عين عضوا في المنتدى الإسلامي، وأسندت إليه مهمة التدريس عن طريق الندوات والمحاضرات،(٤٦) واصل إصدار مجلته «الكويت»(٤٧) من البحرين. أحاطت برحلة الشيخ إلى البحرين وإقامته فيها على النحو الذى أوردناه أقاويل وإشاعات مفادها أن خلافا وقع بين أمير الكويت يومئذ الشيخ أحمد الجابر وبين الرشيد أدى إلى نفيه.

وقد بادر الشيخ الرشيد إلى تكذيب هذه الاشاعات على صفحات مجلة الكويت فكتب تحت عنوان «تكذيب نفي صاحب هذه المجلة من الكويت إلى البحرين».

«لقد علم سمو أمير الكويت الشيخ أحمد بن جابر آل الصباح، وعلم إخواني الكويتيون عموما بأن الغرض من سفرى الأخير هو القيام برحلة في الخليج وجاوه وسنغافوره من الهند الشرقية ليس إلا، وقد كنت مصمما العزم على تنفيذ تلك الخطة حتى بعد وصولي جزيرة البحرين المحبوبة غير أن لطف أهلها الأصائل وإلحاحهم الشديد علي في البقاء بين أظهرهم حدا بي إلى أن أنزل عند إرادتهم، وأتحول عما عزمت عليه تقديرا لعواطفهم الشفافة، فأقمت هناك مشمولا بعطف أميرهم ومأمورهم، وصغيرهم وكبيرهم حتى أنسيت بما لقيته من اكرام مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض مس جلدى ترابها، وحتى حبب إلي اتخاذ البحرين وطنا ثانيا بعد الكويت ولهذه الغاية نفسها ابتعت بيتا في المنامة من تلك الجزيرة الفتانة لنقل العائلة إليه». (٤٨)



وقطع الشيخ الرشيد بقوله هذا جهير، كل خطيب وأسكت كل إشاعة حول رحلته. ولم يكتف الرشيد بالاطمئنان إلى الإذن الأميرى الذي كان مشفوعا بكتاب التوصية وتذكرة السفر البحرية، بل أنه ظل على صلة بأميره في كل مايعرض له، فما أن عقد العزم على الإقامة في البحرين وإحضار الأهل إليها حتى بادر إلى الكتابة إلى الأمير يشعره بذلك ويستأذنه من جديد بقوله: «وأشعرت سمو أمير الكويت بذلك نظرا إلى أنه حاكم البلد الذي يضم من أريد نقلهم وله السلطة التامة على من فيه أشعرته بهذا لأعرض رأيه في تلك النقلة، وهل هناك موانع تحول بيني وبينها، إذا ماحاولت تنفيذها أم لا، فأجابني بما يأتي:

«جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبدالعزيز الرشيد المحترم دام محروسا.

بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته مع السؤال عن خاطركم، وعنا لله الحمد بخير وعافية، ودمتم كذلك.

بعده:

في أبرك ساعة أخذ بيد المسرة كتابكم العزيز رقم الجارى، سرني دوام صحتكم عرفنا إن عزمكم تنقلون الأهل إلى البحرين وتقيمون فيها، حقيقة لانود فراقكم وانتقالكم من وطنكم، ولكن إذا أنتم راغبون في ذلك فلا بأس، الله تعالى يحفظكم ويوفقكم، هذا ودمتم محروسين.

أحمد الجابر، ١٨ ذى القعدة ١٣٤٧.»[٩]

هذا هو نص الرسالة التي أوردها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلته الكويت، ثم أورد بعدها التعليق التالي:

جرى كل هذا ولم يدر في خلدى أن يجترىء الناس على قلب الحقيقة فيذاع كذبا وزورا في جريدة النهضة العراقية الغراء بأن سمو أمير البلاد أبعدني من وطني إلى البحرين عقابا لمدحي جلالة الملك عبدالعزيز آل السعود في مجلة «الكويت». لم يدر

في خلدي ولا في خلد سواي من الأصدقاء الأفاضل الذين تساءلوا كثيرا عن مبالغ الخبر من الصحة، وعن البواعث التي دفعت ذلك الأثيم إلى أن يفترى على أناس أحياء يرزقون».

وحول افتراء جريدة النهضة العراقية على الشيخ الرشيد كتب في مجلة الكويت:

«ولا عتب على جريدة النهضة العراقية الغراء في نشرها ذلك الخبر، لأنها نشرته كما روى لها، وإنما العتب الشديد على ذلك الأديب الكويتي الذي رأى الحقيقة ماثلة أمام عينيه فأسدل بينه وبينها حجابا ثخينا. وأكاد أجزم بأن لهذا الأديب نزيه الضمير والوجدان غرضا سيئا في تشويه سمعة أمير الكويت وغرضا آخر إيقاع سموه وبلده بمشكلة جديدة مع جلالة ملك العرب والإسلام اليوم عبدالعزيز آل السعود وذلك أن نفي الناس عن أوطانهم لمجرد مدحهم أعمالا صالحة لرجال هم أهل المدح والاطراء، ثم يضيف الرشيد:

تلك هي الحقيقة الناصعة في سفرى من الكويت إلى البحرين، لاكما يقوله ذلك الأديب «الكويتي» الذي لم يفضح بافترائه إلا نفسه، أقول هذا إخبارا بالواقع لاتألما مما نشر ولا تأثرا من النفي لوكان صحيحا، إذ أنا على يقين أن النفي إذا لم يكن عن دنية لايزيد صاحبه الا علوا وشرفا:

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

أما إذا قيل: إن كان خبر النفي غير صحيح فلماذا تركت وطنك واعتزمت الاعتياض عنه بالبحرين، فها هنا أقول - والأسف يملأ الفؤاد والدمع يترقرق في العين - إن لهذا ياصاح أسباباً غير ماتقدم لا أحب أن أنشرها اليوم إبقاء على سمعة أقوام أعزاء أرجو أن يبصرهم الله بعواقب ما يأتونه من أعمال تذهب بزهرة «فتاة وطنهم الفتية» التي أخذت تستعطف بصوت يذيب الصم الصلاد، ولا من سامع أو مجيب سأواريها اليوم في قبرها المظلم إلى أن يأذن الله بيعثها من مرقدها [٥٠].

وقد زاد الرشيد على ذلك بأن بعث بكتاب إلى أمير الكويت الشيخ أحمد جابر قال فيه:

« اطلعت اليوم على ما قالته النهضة العراقية عن سفري من الكويت إلى البحرين، ونظرا إلى أنه مخالف للحقيقة والواقع، فقد اعتزمت على نشر تكذيب لهذا الخبر في جرائد مصر والعراق، وتضمين التكذيب كتابكم الكريم الذي أرسلتموه بشأن استيطاني البحرين، والذي أرى أنه يجب على سموكم تكذيب الخبر رسميا، لأن سكوتكم عليه وعدم تكذيبكم إياه لا تخفاكم عاقبته. » (٥١)

وقد استجاب أمير الكويت فأرسل إلى الشيخ الرشيد كتابا ضمنه التكذيب المرجو وهذا نصه:

جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبد العزيز الرشيد المحترم دام محروسا.

تحية وسلاما، بعده في أبرك ساعة أخذنا بيد المسرة كتابكم رقم ٥ الجاري. وفهمت ما شرحتموه بخصوص ما قالته جزيدة النهضة العراقية وغيرها من الجرائد. هذا كلام واش ناشيء من دليل مبطل وقد أمرنا بتكذيب ما قال الآن، ورواحكم من الكويت معلوم، وكل وطني غيور يعرف منزلتكم عندنا والأسباب التي أوجبت رواحكم، ولا بد اطلعتم على مضمون الرد في جريدة الأوقات العراقية». (٥٢)

ويتضح من رد الأمير أنه أمر بتكذيب الخبر في الصحف العراقية، وقد تم ذلك بالفعل في جريدة الأوقات كما ورد في النص المذكور، وقد عزز الشيخ الرشيد موقفه بعد ذلك بنشر رسالتين من أصدقائه في الكويت، إحداهما من الشيخ عبد الله الخلف الدحيان، والثانية من أحمد بن خالد المشاري» (٥٣)

هذا ما جاء عن رحلة الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين وإقامته فيها التي دامت في حدود السنتين فقد أرخ لوصوله إلى البحرين بقوله: « في ١٥ جمادى آخر ١٣٤٧ وصلت البحرين من الكويت على أحد المراكب البخارية ونزلت في ضيافة آل القصيبي الأصائل. » (٥٤)

وفي البحرين أكمل إصدار مجلته «الكويت» فأكملت ستين من عمرها مع الأخذ بالاعتبار أن سنة المجلة عنده عشرة أشهر ، وقد صدر آخر عدد من «الكويت» في شهر شوال ١٣٤٨ ، في حين أن العدد الأول من «الكويت والعراق» صدر في أندونيسيا ١٣٥٠هـ . ١٩٣١م.

عاش الشيخ الرشيد في البحرين حياة لقيت هوى في نفسه وانسجاما مع طموحاته فقد وصل الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين ، والحياة الثقافية فيها في أوج نهضتها الحديثة التي بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي لأسباب يكاد المؤرخون يتفقون عليها منها الشعور بالأصالة القديمة الذي أدى إلى سبق الإنسان البحريني بشعور الانتماء إلى الأرض بدلا من الانتماء إلى القبيلة ، واستواء تشكل طبقة العمال الذي جعل البحرين تنفرد بعدم الطفرة في النقلة إلى مجتمع النفط والثروة تماما كوجود زراعة نامية وصناعات متقدمة [٥٥] كما أن اتصال التجار البحرينيين بالعالم ساعد على تقبل الانفتاح على العلم والثقافة .

واجد من الضروري هنا الإشارة إلى هذه النهضة التي يتفق المؤرخون والكتاب على تاريخ بدايتها ببداية عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة أواخر القرن التاسع عشر عندما فتحت المدارس الأهلية ، وبدأت فكرة الأندية والمجالس الثقافية في التبلور عن طريق مجالس الشورى والأعيان والأثرياء [٥٦]

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى بدأت بوادر هذه النهضة تؤتي ثمارها ففي عام ١٩١٩ تأسس أول مجلس للمعارف ومن ثمراته كانت مدرسة الهداية الخليفية وهي أول مدرسة نظامية ، واستقدم لها المدرسون من سوريا ولبنان والعراق ، ومن الجدير بالذكر أن مجلس المعارف لم يخضع منذ تأسيسه إلى أية سلطة في البلاد سوى سلطة الحاكم ، لأنه قام على أكتاف رجال نذروا أنفسهم لخدمة بلادهم ، وبعد تأسيس «الهداية الخليفية» بالمحرق أسس المجلس المذكور مدرسة أخرى في المنامة حملت الإسم نفسه ونلاحظ كذلك تأسيس مدرستين أخريتين في الرفاع والحد عام ١٩٢٥ ، وفي هذا العام أسس كبار رجالات الشيعة مجلس معارف ثان وأقام مدرسة لأبناء الشيعة مدرسة ثانية في قرية الخميس ، إذ كانت المدارس الأولى لأبناء السنة [٥٧] وقد شعرت الحكومة

بمسئوليتها تجاه المجلسين المذكورين فبدأت من عام ١٩٢٥ بمساعدة تلك المدارس تمهيدا لوضع التعليم تحت إشرافها وفي عام ١٩٢٩ أدمج المجلسان وصارا تحت إشراف الحكومة برعاية المستشار الإنجليزي «تشارلز بلجريف».

ويأتي تأسيس الأندية الثقافية في البحرين منذ مطالع القرن العشرين علامة بين علامات الازدهار الثقافي، وتعتبر هذه الأندية امتدادا للمجالس البيتية العريقة التي عرفت في البحرين والتي كانت في الماضي معينا للثقافة والأدب والفكر والإصلاح والسياسة، ويعد مجلس الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة من أكبر المجالس التي يلتقي فيها رجالات الفكر والأدب، ومجمعا للصحف العربية التي كانت تصدر آنذاك، مثل اللواء لمصطفى كامل، والمؤيد للشيخ علي يوسف، والمنار للشيخ محمد رشيد رضا، والأهرام والمقتطف وغيرها من الصحف التي كانت ترد إلى البحرين عن طريق بومباي.

فمن هذه المجالس البيتية والمجالس الصغيرة انطلقت فكرة الأندية الأدبية، فكان نادي إقبال أوال عام ١٩١٣ والنادي الأدبي عام ١٩٢٠ والمنتدى الإسلامي عام ١٩٢٨، وأدى انتشار التعليم إلى ظهور حركة ثقافية نشطة زاد من نشاطها وجود شخصيات أدبية وثقافية مستنيرة سواء من أبناء البحرين الذين تخرجوا في الأزهر أو الهند أو من أبناء البلاد العربية الأخرى زائرين أو مقيمين مثل عثمان الحوراني وعمر يحيى، وخالد الفرج وأمين الريحاني والشيخ محمد الشنقيطي وغيرهم.

ظلت فكرة سفره إلى أندونيسيا قائمة في ذهنه، وظهر أكثر من عامل شجعه على تنفيذ فكرته هذه، منها رغبة الملك عبد العزيز ودعمه ثم تشجيع صديقه وزميله ورفيق دربه يونس بحري، ومنها إحساسه بالواجب نحو دينه في هذا الخروج للدعوة والإرشاد.

وتجد الباحثة نفسها عند هذه النقطة أمام الرشيد وهو في البحرين يفاضل بين مسألتين، البقاء في البحرين على الحال الحسنة التي كان عليها وبين رحلة تحمل في طياتها الكثير من الآمال، لعل من أهمها بالنسبة إليه عمله في موقع أكثر استشراقا وإطلالا على العالم الإسلامي الكبير مما يحقق طموحه وأمله الكبير كمصلح يتبنى

مبادىء محددة ويعمل لأهداف كبيرة لم تسعها ساحة الكويت ولا ميادين البحرين الرحبة.

رحل الشيخ عبد العزيز إلى أندونيسيا حوالي عام ١٩٣٠ من البحرين ويذكر يونس بحري ـ رفيقه في الرحلة ـ كما ذكرنا من قبل أن عدة رسائل وصلت إليه وإلى الشيخ عبد العزيز الرشيد من أندونيسيا تدعوهما لنقل مجلة الكويت إلى بتافيا (جاكرتا) بأندونيسيا، لتكون لسان حال الدعوة الإسلامية التصحيحية للخرافات والطائفية المقيتة وللتعصب المذهبي الباغي الخارج على الدين والمقومات الإنسانية والأخلاقية.

وتجمع المصادر على أن الشيخ الرشيد بعد وصوله إلى أندونيسيا قام بدور كبير في تقريب وجهات النظر بين جماعتي العلويين والإرشاديين في جاوه، وسخر قلمه والصحف التي أصدرها هناك لمحاربه القاديانية، وأصدر الشيخ عبد العزيز الرشيد بالاشتراك مع رفيق دربه يونس بحري في أندونيسيا مجلة الكويت ـ والعراقي، وصدر العدد الأول منها في جمادى الأول ١٣٥٠ هـ. وهي مكملة لمجلته الأولى «الكويت» فالموضوعات لا تختلف كثيراء بل ان بعض الموضوعات كان امتدادا لما كان ينشر في المجلة الأولى «الكويت» ففي العدد الأول مثلا نجد في الصفحة الحادية عشرة تحت عنوان «البراهين على وجود الله» العبارة التالية تابع لما نشر في مجلة الكويت «العدد العاشر» الدليل التاسع أمارة التغير والتحول.

كما أننا نجد العبارة التالية في صدر غلاف المجلة تحت عنوانها مجلة دينية أدبية أخلاقية تاريخية مصورة، ولكننا نلاحظ في مجلة الكويت والعراقي أنها تعرضت كثيرا لمواجهة الطوائف التي تدعي الإسلام كالقاديانية والبهائية وغيرهما، ونشر أخبار العلويين وجماعة الإرشاديين الذين يعتبرون من أكبر الجماعات الإسلامية في أندونيسيا وقد ألقى الرشيد المحاضرات في متدياتهم وبذل المحاولات الجادة في رأب الصدع بينهما عن طريق الكلمة والاجتماع والحوار الذي سجل على صفحات المجلة. وكان يناشدهم بأواصر الأخوة الإسلامية أن يتناسوا ما بينهم من ضغائن وأحقاد، وأن يولوا وجوههم شطر المسالمة الحقة في بلاد الغربة والمهجر. (٥٨).

ونتيجة لموقفه الإصلاحي هذا تعرض وزميله يونس بحري لاعتداء اثم عليهما .

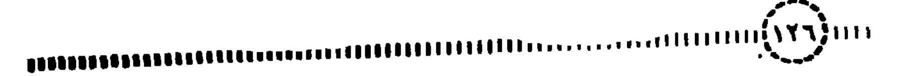
ذكر ولده يعقوب الرشيد أن والده تعرض في أندونيسيا إلى اعتداء مسلح بضربة سيف شجت جبهته ونقل على أثرها إلى المستشفى وشفي منها بعد مدة طويلة ، واصل بعدها كفاحه وجهاده في نشر الدين الإسلامي في أندونيسيا .(٥٩)

لم يأبه الشيخ الرشيد بالتهديد والاعتداء وأصدر وحده مجلة التوحيد بديلا للكويت والعراقي التي توقفت عن الصدور في ذي القعدة من عام ١٣٥١ ، مارس من عام ١٩٣٣ ، وجاء تحت عنوان التوحيد «جريدة دينية أخلاقية أدبية تصدر في الشهر مرة مؤقتا» .

ومعنى هذا أن الشيخ الرشيد أصدر منفردا تلك المجلة التي بدأها بالكويت تحت عنوان مجلة الكويت ، ثم مع السائح العراقي تحت عنوان الكويت والعراقي ، ثم منفردا تحت عنوان التوحيد ، وقد جاء في افتتاحيتها تقديما لها ، «أقدمها للقراء أمام مجلة الكويت لتقوم ببعض ما قامت به من واجب وأصدرها في الشهر مرة مؤقتا وربما أعددتها أربعا إذا وجدت من قرائها تشجيعا . . وستعني برد هجمات الملحدين ومن يدعي الإسلام وهو ليس منه في شيء كالقاديانية وغيرهم ممن شوه محاسن الدين بعقائدهم وبدعهم»(٦٠) .

استمرت مجلة التوحيد في الصدور لمدة عام واحد فقط ثم توقفت ، ولقد صدر آخر عدد منها في السابع والعشرين من شهر شعبان عام ١٣٥٢ الذي يوافق الخامس والعشرين من ديسمبر ١٩٣٣ .

وبالرجوع إلى أعداد الكويت والعراقي ثم أعداد التوحيد نلاحظ بوضوح أن العامل المادي كان هاجسا من الهواجس التي أقضت مضجع الرشيد ، وصاحبه في مجلة الكويت والعراقي ، ولا يكاد يخلو عدد من حث المشتركين على سداد الاشتراك أو دفع ما عليهم . . بل ونلاحظ كذلك حث المشتركين سابقا في مجلة الكويت بعد توقفها على دفع ما بذمتهم لها . . ولعل هذا العامل المؤثر كان واحدا من



أبرز العوامل وراء تعثر مسيرة هذه المجلات ثم توقفها نهائيا عند العدد الحادي عشر من جريدة التوحيد.

استمر الشيخ الرشيد في أندونيسيا في نشاطه الإصلاحي وقام بحركة إصلاحية ناجحة بين العلويين والإرشاديين. وكذلك قام بالقاء محاضرات لدعاة القديانية والأحمدية في جاوه، واشترك في مناظرة بينه وبين زعماء القاديانية استمرت ثلاث ليال وانتهت على حسب قوله «انتهت بفوز دعاة الحق وحماته، وانخذال الباطل ودعاته» (٦١)، وكذلك ساهم في إلقاء خطبة العيد في مسجد الإرشاديين «بيقور» وشارك في كثير من المؤتمرات ومن أهمها مؤتمر الإرشاد.

خاتمة:

يمكننا بعد، هذا العرض أن نلخص الدوافع والأسباب التي أدت إلى ظاهرة الغربة والتنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد بما يلي:

(١) طلب العلم، وتمثله رحلاته الأولى إلى الزبير والأحساء وبغداد والمدينة المنورة.
(٢) الاطلاع على معالم العمل الإصلاحي واكتشاف آفاقه ومجالاته والتعرف على رواده، وتمثله رحلاته إلى بغداد في المرحلة اللاحقة والآستانة ومصر.
(٣) التجارة، وتمثلها رحلاته إلى بلاد القفقاس.
(٤) أداء مهمات وطنية وسياسية وتمثلها رحلته إلى بغداد لمقابلة الملك فيصل الأول.
(٥) أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي في رحلته إلى جاوه.
(٦) عدم التقدير الكافي والتنكر لجهوده في إصدار مجلة الكويت السنة الأولى.

وهنا يتساءل المرء إذا كانت رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد إلى الزبير والأحساء وبغداد للدراسة، وإلى الآستانة ومصر والمدينة للدراسة والاطلاع واستكشاف آفاق العمل الاصلاحي، وإذا كانت إقامته في الكويت بعد ذلك منتجة ومثمرة، فلماذا ترك وطنه وأقام بالبحرين ومن هناك شد الرحال إلى الرحلة الكبرى والغربة الطويلة؟

إن البحث في الدوافع والأقرب إلى الدوافع المباشرة لرحلته إلى أندونيسيا ـ وهي اتفاقه مع الملك عبدالعزيز آل سعود للدعوة في تلك البلاد ـ يجعلنا نتوقف عن التطلع إلى ما هو أبعد أثرا في الكشف عن الظاهرة التي كرسنا هذه الدراسة لها. لذا فإننا مدعوون للبحث عن أسباب أخرى كافية ولا بد من الربط بين تنقلاته ورحلاته جميعا، وبين هذه الرحلة لتحقيق هذه الغاية البعيدة مستشهدين في ذلك بالظروف النفسية والأحوال الاجتماعية والاقتصادية للمحيط الذي انطلق منه وهو الكويت. ونستطيع بعد أن اطلعنا على تنقلاته ورحلاته والظروف التي أحاطت بها القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد كان يتطلع إلى أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي الذي يتلخص في الدعوة إلى جوهر الدين ومحاربة الاشكال والظواهر والتزمت واستحكام الجمود. مما تسبب في ضعف الأمة وأدى إلى هيمنة الأجنبي على مقدراتها وتفكيك وحدتها وتخلفها عن ركب الحضارة التي أخذت بالأصل عنها، ولقد أحب الشيخ الرشيد عمله في هذه الدعوة منذ أن تنسم معالمها الأولى باطلاعه على كتابات المصلحين ودعاة التجديد في الصحف المصرية التي أخذت تتواجد في الكويت في أعقاب عودته من بغداد عام ١٩١١، ثم تعمق هذا الحب في خلال رحلته إلى الآستانة والقاهرة واتصاله ببعض رجالات هذه الحركة الإصلاحية كالشيخ محمد رشيد رضا، وعبدالقادر المغربي وعبدالعزيز الثعالبي، فصار حين عاد إلى الكويت مشبعا بتلك الروح ومهيأ لممارسة جهوده العلمية في ميادين الإصلاح التي أثمرت إنجازات وأعمال مجيدة. وبالنظر إلى هذه التجربة نجد أن الرجل قد أسهم وشارك في كثير من المجالات منها:

(١) تأسيس أول جمعية خيرية عام ١٩١٣.

(٢) تأسيس مدرستين الأحمدية عام ١٩٢١ والعامرية الخاصة به مع مجموعة من المدرسين عام ١٩٢٥.

(٣) إدارة المدرسة المباركية والتدريس فيها عام ١٩١٧ (ومشاركته في تأسيسها).

(٤) تأسيس النادي الأدبي عام ١٩٢١.

(٥) عضوية مجلس الشورى عام ١٩٢١.

(٦) الجهاد الوطني الميداني في حرب الجهراء عام ١٩٢٠.

(٧) القيام بمهام سياسية والعمل مع الشيخ أحمد الجابر.
(٨) تأليف كتابه تاريخ الكويت.
(٩) تأليف رسالته المسماة «الدلائل البينات في حكم تعليم اللغات». [٦٢]
(١٠) إصدار أول مجلة الكويت حملت اسم «الكويت».

وهي بطبيعة الحال أعمال إصلاحية مجيدة كان له في أكثرها فضل السبق والريادة، لكنه مع هذا كله، شد الرحال إلى الأفق الأبعد فأقام في البحرين ما أقام ثم ارتحل إلى أندونيسيا، ليبدأ من هناك مرحلة زاخرة بالنشاط والعطاء والعمل والجهاد. بالمطالبة بالإصلاح الداخلي.... مما حدا بيونس البحري.

بعد أن عدد رجالات كثيرة من مشاهير علماء العالم الإسلامي وتعرف عليهم في رحلته حول العالم، إلى القول: «لم أر في أي واحد من العلماء الأعلام شخصية جامعة مانعة كشخصية الشيخ عبدالعزيز الرشيد». [٦٣]

لم يمهل القدر الرشيد طويلا بعد هذا، ولا نعلم مرجعا سجل عن الرشيد خلال هذه الفترة ما يمكن أن يهدي إلى شيء من المعلومات.... وسرعان ما تقرأ في مخطوط يونس بحري «صفحات مطوية»: ان الشيخ توفي في آب عام ١٩٣٦ متأثرا بجراحه أثر هجوم مسلح عليه وعليّ في مكتبنا بجاكرتا [٦٤] وهذا يحسم لنا الخلاف حول سنة الوفاة فقد تردد انها ١٩٣٧، ١٩٣٨، ١٩٣٦، كما يحسم الحديث عن حياة رجل مات، شهيد الرأي والجرأة والكلمة التي آمن بها. ووقف حياته عليها. رحمه الله رحمة واسعة.

ونقرأ لزميل رحلته السائح العراقي في مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صفحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤرخ الكويت وصاحب مجلة الكويت.

للرجل الفذ ـ يعني الرشيد ـ الفضل كل الفضل في استكمال علومي الدينية والتاريخ الاسلامي وإجادة الخطب وارتجالها، فتعايشي معه الذي استمر ثمانية أعوام

في الكويت والعراق، والهند، ومـاليزيا وسنغافوره وأندونيسيا (جـاوه سابقا) قد جعل مني نسخة طبق الأصل في حيويته ونشاطه وصبره، وحب الناس وتقديرهم له .

مهيب الطلعة، قوي الحجة، فصيح اللسان، وخطيب مصقع، جريء إلى حد الاستهانة بالموت .

كان رحمه اللـه يبرهن في كل يوم يمربنـا على أنه نسيج فـريد من نوعـه في العلوم الدينية والتاريخية والأدبية والسياسية والإسلامية، وعربي وطني أصيل .

لقد كنت في كل يوم يمر أعثر في عبدالعزيز الرشيد على شيء جديد . . .

اكتشفت فيه المصلح الدينـي والاجتماعي والسياسي، ورائد من الرواد الأوائل في الكويت والعالم الإسلامي . [٦٥]

لقد كان الرشيد نبتا طيبا لأرض طيبه، تربى على تعاليم الإسلام الحقه وعمل بها ودعـا إليهـا ، فكان كـويتي المنبت، عـربي الأصل، إسـلامي العقيـدة ودخل سجل الخالدين بما آمن به ودعا إليه .

الهوامش

(١) مجلة البعثة. العدد الأول ـ السنة الثالثة ـ يناير ١٩٤٩، في مقال طلائع بعثات الكويت ـ بقلم محمد ملا حسين.

(٢) المرجع السابق.

(٣) د. نوريه الرومي. محمود شوقي الأيوبي، ص٢٨، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

(٤) توفي في دبي سنة ١٩٥٤، راجع خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين ص٩٨، ص٢٢٧.

(٥) ألن فيلارز أبناء السندباد، ص٣١، ترجمة د. نايف حرما. مطبعة الكويت ١٩٨٢.

(٦) صفحات مكتوبة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مخطوط بقلم يونس بحرى.

(٧) خالد سعود الزيد ـ أدباء الكويت في قرنين، ص٩٣، وكذلك راجع مجلة البعثة، العدد الثاني عشر من السنة الأولى، ديسمبر ١٩٤٧.

(٨) مخطوط بقلم يونس بحرى أرسله في رسالة خاصة إلى الدكتور عبدالعزيز المنصور من أبو ظبي سنة ١٩٧٢ مطبوع على الآلة الكاتبة.

(٩) مجلة البعثة، محمد ملا حسين عدد ١٢، السنة الأولى ـ ديسمبر ٤٧.

(١٠) مجلة البعثة، محمد ملا حسين عدد ١٢، من أول ديسمبر ٤٧.

(١١) محمد ملا حسين: مجلة البعثة. «المرجع السابق»

(١٢) محمد ملا حسين: مجلة البعثة، العدد ١٢، السنة الأولى ـ ديسمبر ١٩٤٥

(١٣) مخطوط يونس بحرى مصدر سابق.

(١٤) محمد ملا حسين: مجلة البعثة. المصدر السابق.

(١٥) خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين، ج١، ص ٩٣

(١٦) خالد سعود الزيد: جـ١، ص ٩٤.

(١٧) مخطوط يونس بحرى. مصدر سابق

(١٨) محمد ملا حسين: مجلة البعثة. مصدر سابق.

(١٩) خالد سعود الزيد: ص ٩٤، وكذلك مخطوط موجز ليعقوب عبدالعزيز الرشيد.

(٢٠) خالد سعود الزيد: المرجع السابق.

(٢١)سيف مرزوق الشملان: فرحان بن فهد الخالد، اعلام الكويت، ص ١٥ ذات السلاسل ١٩٨٥

(٢٢)تسجيل صوتي ليعقوب عبدالعزيز الرشيد.

(٢٣)خالد سعود الزيد: ص ٩٨.

(٢٤).المرجع السابق. خالد الزيد.

(٢٥)محمد ملاحسين: مجلة البعثة مرجع سابق.

(٢٦).خالد سعود الزيد، المرجع السابق.

(٢٧)البدوى الملثم: عبدالعزيز الرشيد، ص، ٣٠

(٢٨)مخطوط يونس بحرى.

مكي بن عـزوز: ـ عـالم فـاضل تـوفى بـالقسطنطينية في أواخـر ١٣٣٣هـ، ١٩١٥م لـه منظومة: الاجوبة المكية عن الاسئلة الحجازية.

(٢٩)ملا محمد حسن: مجلة البعثة

(٣٠) المرجع السابق.

(٣١)مجلة البعثة: المرجع السابق

(٣٢)عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٢ منشورات مكتبة الحياة ـ بيروت

(٣٣)خالد سعود الزيد: المرجع السابق

(٣٤) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت: ص١١

(٣٥)محمد ملا حسين: ـ المرجع السابق.

(٣٦) البدوى الملثم: عبدالعزيز الرشيد: ص٣٦

(٣٧)يوسف سالم: عبدالعزيز الرشيد، ص١٩، دار الطباعة الحديثة ـ البصرة، ١٩٧٦ وكذلك عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص١٢

(٣٨)تسجيل صوتي مع يعقوب الرشيد عام ١٩٨٥.

(٣٩)مخطوط يونس بحرى.

(٤٠) المرجع السابق

(٤١)مخطوط يونس بحرى. مصدر سابق

(٤٢)مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية. مصدر سابق

(٤٣)عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص٣٥. مصدر سابق وكذلك محمد جابر الأنصاري: المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن محمد، ص١٠٠، ١٠١. المطبعة الشرقية، البحرين ١٩٦٨

(٤٤)مبارك الخاطر: المنتدى الإسلامي، ص٣٥، مركز الوثائق التاريخية/ البحرين ١٩٨١



(٤٥) محمد ملا حسين: مجلة البعثة. مصدر سابق

(٤٦) مبارك الخاطر: المرجع السابق، ص٢٨ (المنتدى الإسلامي)

(٤٧) مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية

(٤٨) مجلة الكويت: الجزء ٤/ ٥ شهر ربيع الثاني وجمادى الأولى ١٣٤٨هـ المجلد الثاني.

(٤٩) المرجع السابق. مجلة الكويت

(٥٠) المرجع السابق. مجلة الكويت

(٥١) المرجع السابق. مجلة الكويت

(٥٢) مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية

(٥٣) د. سهير القلماوي: دراسات في أدب البحرين ص ١ المنطقة العربية، ١٩٧٩

(٥٤) راجع مجلة الكويت مصدر سابق.

(٥٥) المرجع السابق. مجلة الكويت

(٥٦) مبارك الخاطر: نابغة البحرين، ص ٢٤ الطبعة الأولى. بيروت ١٩٧٢

(٥٧) مجلة الكويت: ج ٨/ ٩، المجلد الثاني

(٥٨) مجلة الكويت، الجزء السادس من المجلد الثاني

(٥٩) مخطوط بخط يده.

(٦٠) جريدة التوحيد العدد الأول.

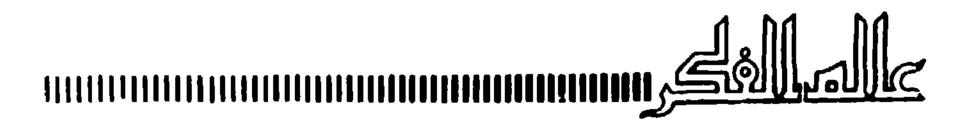
(٦١) التوحيد: العدد الثالث، تحت عنوان حوادث محلية..

(٦١) مجلة مرآة الأمة، العدد الصادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ مقال السيد مرزوق الشملان.

(٦٣) صفحات مطوية، مذكرات لم تكتمل مخطوطة بقلم يونس بحري (السائح العراقي).

(٦٤) صفحات مطوية، نفس المرجع.

(٦٥) المرجع السابق.



المراجع والمصادر

أولا الكتب :

(١) ألن فيلارز: أبناء السندباد.
ترجمة نايف خرما.
مطبعة الكويت ١٩٨٢ .

(٢) خالد سعود الزيد.
أدباء الكويت في قرنين، الطبعة الثانية ١٩٦٧ .

(٣) سيف مرزوق الشملان:
أعلام الكويت - «فرحان بن فهد الخالد».
ذات السلاسل ١٩٨٥، الكويت.

(٤) الدكتورة سهير القلماوي:
دراسات في أدب البحرين.

(٥) عبدالعزيز الرشيد:
تاريخ الكويت، منشورات مكتبة الحياة - بيروت.

(٦) عبدالفتاح مليجي :-
الصحافة وروادها في الكويت.
شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع - ابريل ١٩٨٢ .

(٧) الدكتورة نورية الرومي :-
محمود شوقي الأيوبي، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

(٨) محمد جابر الانصاري :-
المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن محمد.
المطبعة الشرقية - البحرين ١٩٦٨ .

(٩) مبارك الخاطر:-
المنتدى الإسلامي. البحرين/ مركز الوثائق التاريخية.
الطبعة الأولى ١٩٨١ .

(١٠) مبارك الخاطر:-
نابغة البحرين/ عبدالله الزايد.
بيروت ١٩٧٢ .

(١١) يعقوب العودات/ البدوي الملثم :ـ
عبدالعزيز الرشيد.
مطابع دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
(١٢) يوسف السالم :ـ
عبدالعزيز الرشيد
دار الطباعة الحديثة ـ البصرة ١٩٧٦ .

ثانيا الدوريات :

(١) البعثة : العدد الثاني عشر من السنة الأولى، ديسمبر ١٩٤٧ .
ـ البعثة : العدد الأول السنة الثالثة . يناير ١٩٤٩ .
(٢) مجلة الكويت : للشيخ عبدالعزيز الرشيد .
صدرت في ٢٠ يونيه ١٩٢٨ .
(٣) مجلة الكويت والعراقي :ـ
للشيخ عبدالعزيز الرشيد والسائح العراقي يونس بحري.
(٤) مجلة التوحيد : للشيخ عبدالعزيز الرشيد.
(٥) مجلة مرآة الأمة :ـ
العدد الصادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ ،
مقالة لسيف مرزوق الشملان .

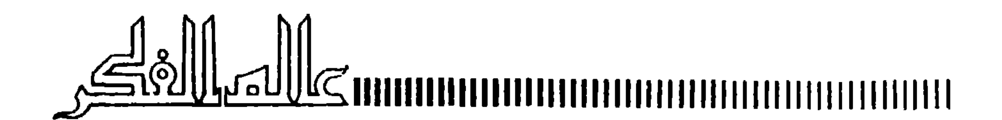
ثالثا : للمخطوطات:

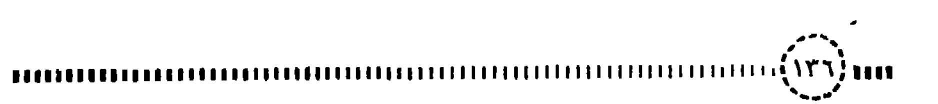
(١) مخطوطات يونس بحري ١٩٧٢ .

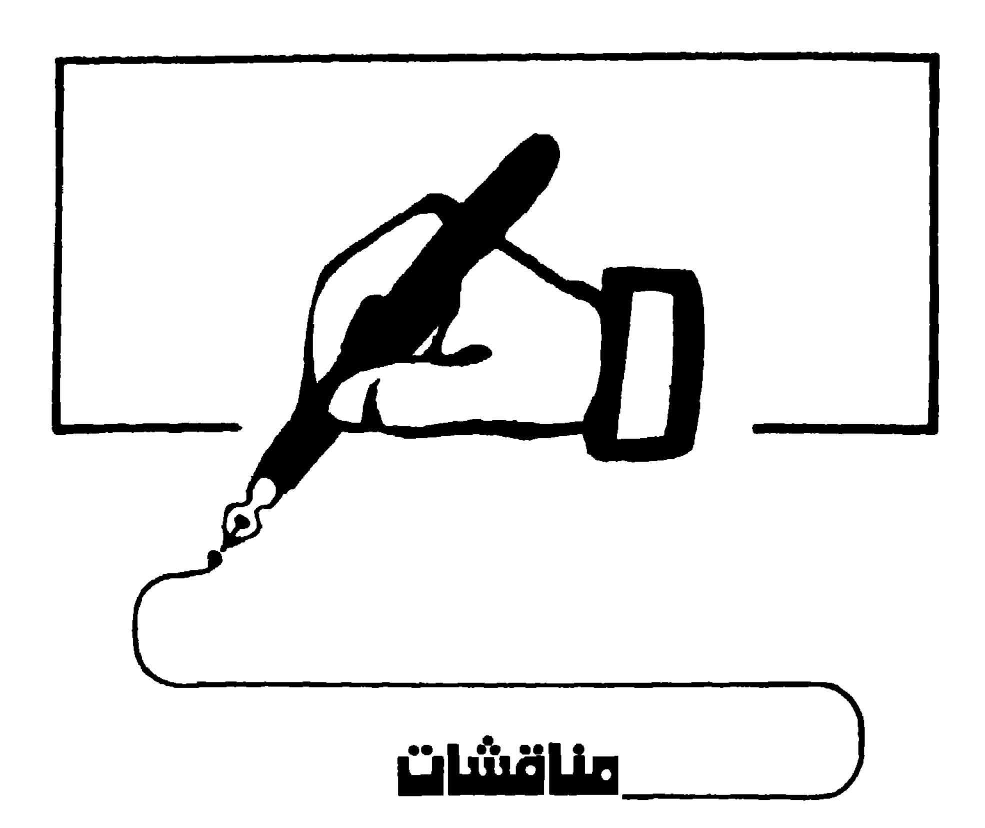
(٢) يعقوب عبدالعزيز الرشيد .

رابعا : التسجيلات:

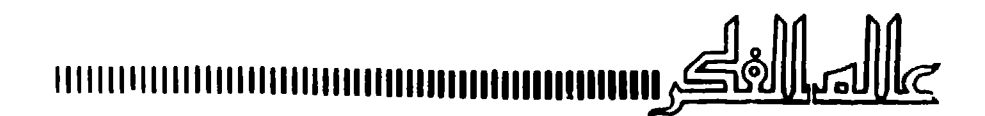
(١) تسجيل صوتي ليعقوب عبدالعزيز الرشيد .







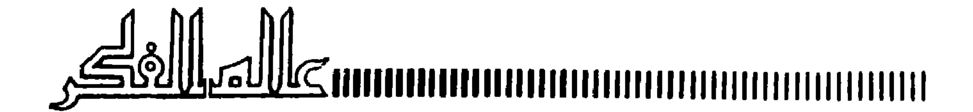
الاشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن



الإشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن دراسة نقدية

ماهر المنجد





مقدمة :

«الكتاب والقرآن ـ قراءة معاصرة»

عنوان مثير لسفر من الأسفار يغريك بقراءته، فإذا نظرت في فهرسه زادك إثارة واهتماما لخطورة الموضوعات التي يطرحها، فإن تجاوزت إلى المقدمة أسرتك لهجة علمية صارمة، ومنهج علمي تاريخي ومصطلحات لسانية ومقولات لغوية. فإذا نظرت خاتمته راعك ملحق سمّي (أسرار اللسان العربي) [1]

إنه كتاب مثير بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان، فلقد أثار قضايا بالغة الأهمية، ووقف على مسائل شديدة الحساسية، وأثار ردود أفعال كثيرة متباينة، وأثار أقلاماً عديدة مختلفة الاتجاهات، فحرك شيئا من ركود الساحة الفكرية. وهو يشير إلى عالمية الفكر الإسلامي، وإلى أنه كتاب موجه إلى كل انسان عربي أو غير عربي، مؤمن أو ملحد، وإلى كافة الاتجاهات العقائدية، وأن كل إنسان سيجد شيئا فيه يدخل ضمن قناعاته الخاصة وقد يجد ما كان يبحث عنه [2].

إن الأدبيات الاسلامية منذ مطلع القرن العشرين تطرح الإسلام عقيدة وسلوكا دون أن تدخل في العمق الفلسفي للعقيدة، وقد انطلقت من مسلمات بحاجة إلى إعادة نظر، مما جعلها تدور في حلقة مفرغة، ولم تصل إلى حل المعضلات الأساسية للفكر الاسلامي، ولعل هذا ما كان من دوافع الكتاب التي أشار إليها في المقدمة [3]،

وحدد ثمة المشكلات الأساسية التي يعاني منها الفكر العربي المعاصر، وأهمها عدم التقيد بمنهج البحث العلمي الموضوعي، وإصدار الأحكام المسبقة، وعدم الاستفادة من الفلسفات الحديثة، وغياب نظرية إسلامية في المعرفة الإنسانية مصوغة صياغة حديثة معاصرة ومستنبطة من القرآن الكريم (٤).

أما كتابنا هذا فقد أوضح أنه بحث في مشكلة المعرفة الإنسانية وجدل الإنسان معتمدا على الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين، وأنه أتم صياغة نظرية أصيلة في المعرفة الإنسانية منطلقة من القرآن الكريم (٥).

ومؤلف الكتاب هو الدكتور محمد شحرور، وهو أستاذ جامعي قضى في تأليف كتابه أكثر من عشرين عاما (على حد تعبيره (٦))، فبلغ أكثر من ثمانمئة صفحة، ورغم ضخامته فقد طبع أربع مرات في أقل من عام ونصف (٧)! وهو رقم مذهل بالنسبة إلى هذه المدة القصيرة، كما أنه انتشر في جميع أنحاء الوطن العربي حتى المغرب الأقصى، بل لقد تجاوز المنطقة العربية إلى إيران.

فلهذا الكتاب الذي دار حوله كثير من النقاشات والمقالات والآراء، تراوحت ما بين مشيد به وبعلميته وبفكره الثاقب، إلى متهم له، مدين بالجهل أو بالعمالة؟

إن دراستنا النقدية التحليلية لهذا الكتاب لن يكون فيها تكرار لما ورد في نقاشات الأساتيذ الأفاضل، وإن كنا سنشير إليها، ونعرض اهم ما طرحت بما يقتضيه منهج البحث، ولعلنا سنسلك طرقاً مختلفة في تحليل هذا الكتاب ودراسته، فلن نناقشه من وجهة نظر دينية تراثية، ولا من خلال معتقداتنا الفكرية، فإن وافق ما نعتقد رفعناه إلى أعلى القمم، وإن خالفه هبطنا به إلى الحضيض الأسفل! لن نفعل هذا، وسنكون بمنأى عن أفكارنا وإيديولوجيتنا تماما متخلين عن كل أحكام مسبقة ــ وإن كنا لانبرىء أنفسنا من الإعجاب الذي اعترانا لدى الشروع في قراءة الكتاب ــ المهم أننا سندرسه من خلال وجهة نظره هو، ونحاوره ضمن إطار منهجه المطروح في المقدمة ومن خلال الثوابت المرجعية التي أقرها، وبذلك لا نهضم له حقا.

إن سبيلنا في التركيز على منهج الكتاب سيتيح لنا أن نتناول هذا الكتاب في عموده الفقري وجملته العصبية، لأننا نبحث في المحرك أو المولد لأي فكرة، بعبارة

أخرى نبحث في ملزماتها المنطقية ومقدماتها الممهدة وبراهينها النظرية ، كما يتيح لنا الاكتفاء بمجموعة من القضايا الأساسية المختلفة باعتبارها نماذج نقف عليها ونناقشها لنخرج بتقويم حقيقي للكتاب . لكن هذا السبيل بالمقابل يفرض علينا عدم الخروج عن الكتاب قيد أنملة ، فلا يمكننا إخراج أي قضية منه لنناقشها فكريا أو فلسفيا إلا ضمن معطيات الكتاب ، مهما كان موقفنا منها مؤيدا أو مخالفا ، ونلتزم مقاربتها من خلال طريقة إثباتها وضوابطها المنطقية والمرجعية . والفائدة من هذا كله هي عدم الوقوع في بؤرة الجدال البيزنطي ، لأننا نعتقد أن أي نقاش فكري أو فلسفي حول أطروحات الكتاب لن نصل معه إلى نتيجة ، لأن الكتاب تعبير عن جانب من أزماتنا الفكرية ، وما دمنا لم نتفق حول إيجاد الحلول لأزماتنا ، بل لم نتفق حتى على توصيف هذه الأزمات ، فكيف ستتفق على كتاب هو صورة عنها على نحو ما؟ ولذلك كله اعتمدنا على ضوابط مرجعية خارجية نظن أنه بالإمكان الاتفاق حول صلاحيتها ، أو على الأقل نتفق مع المؤلف على تحكيمها ، وكيف لا وقد أخذناها من منهجه بالذات المتبع في دراسته وقراءته المعاصرة؟

استعراض الكتاب :

وقبل الولوج في هذه الدراسة ، بل قبل الإشارة إلى المقالات المتعددة التي تحدثت عن الكتاب أو حاورته ، لا بد لنا من أن نقوم باستعراض هذا الكتاب بإيجاز ، بأبوابه وفصوله ، مراعاة لمن لم يطلع على الكتاب من القراء الكرام .

يتألف الكتاب من أربعة أبواب تحوي اثنى عشر فصلا وخاتمة عالجت بعض الموضوعات الجزئية :

الباب الأول
الذكر

يحتوى هذا الباب تمهيدا وخمسة فصول . يحاول السيد المؤلف في التمهيد أن يحدد أربعة مصطلحات أساسية : الكتاب ـ القرآن ـ الذكر ـ الفرقان . فيرى أن لفظة كتاب

تعني موضوعا أو مجموعة موضوعات، وهي لا تعني كل المصحف إذا جاءت نكرة ، لأن المصحف يحتوي عدة كتب أو مواضيع ، ولكن عندما تأتي معرفة بأل التعريف (الكتاب) تعني مجموعة الموضوعات التي أوحيت إلى محمد (ص) ، وهي تؤلف عندئذ كل آيات المصحف.

وبما أن محمدا (ص) رسول أو نبي ، اقتضى ذلك أن يكون الكتاب محتويا على رسالته ونبوته، وعليه فالكتاب يحوي كتابين رئيسيين:

(١) كتاب الرسالة : ويشتمل على قواعد السلوك الإنساني الواعي من عبادات ومعاملات وأخلاق. . . . وتمثلها الآيات المحكمات التي سميت أيضا بأم الكتاب.

(٢) كتاب النبوة: ويشمل مجموعة المواضيع التي تحتوي على المعلومات الكونية والتاريخية وبيان حقيقة الوجود الموضوعي . . . وتمثلها الآيات المتشابهات وهي القرآن.

فالقرآن هو الآيات المتشابهة فقط (مضافا إليها السبع المثاني)، فهو إذن جزء من الكتاب وليس مرادفا له.
وأما الذكر فهو تحول القرآن إلى صيغة لغوية إنسانية منطوقة بلسان عربي.
وأما الفرقان فيمثل جزءا من أم الكتاب، وهو الوصايا العشر المذكورة في سورة الأنعام (١٥١ ـ ١٥٣) التي سميت بالصراط المستقيم.

وبعد هذا التمهيد الأساسي في المصطلحات يأتي الفصل الأول (القرآن والسبع المثاني) ويكاد فيه السيد المؤلف ينحي منحى التمهيد في تحديده بعض المفاهيم، فكلمات الله هي الوجود الكوني لله ، والقرآن بالنظر إلى محتوياته يتألف من جزأين:

(١) جزء ثابت ويشمل القوانين العامة الناظمة للوجود.
(٢) جزء متغير مأخوذ من الإمام المبين الذي يحتوي على شقين هما أحداث الطبيعة الجزئية وقوانينها وقد سمي (الكتاب المبين)، والثاني أعمال الإنسان الواعية أو أحداث التاريخ الإنساني، وهو ما سمي بـ (أحسن القصص)، وقد جاء القرآن

مصدقا لأم الكتاب أي للآيات المحكمات وليس لتوراة والإنجيل كما فهم الفقهاء والمفسرون .

ثم خصص الفصل الثاني لموضـوع (النبوة والرسالة)، حيـث أكد أن القرآن (أي الآيات المتشابهات)هو نبوة محمد (ص)، وهوحقيقة موضوعية مطلقة في وجودها خارج الوعي الإنساني، وفهم هذه الحقيقة لا يخضع إلا لقواعد البحث العلمي الموضوعي .

وأما الـرسالة فهي ذاتية تـرتبط بالعلوم الاجتماعيـة والشرعية . ثم ينتقل فجأة إلى التفريق بين الـروح والنفس دون أن يكون لهذا الموضـوع ارتباط منطقي بموضـوع النبوة والرسالة فالروح ليست هي سر الحياة العضوية ، فالحياة هي للنفس التي تحيا وتموت، ولا علاقة للروح في ذلك . أما الروح فهي التي حولت البشر إلى إنسان ، أي هي التي نقلت الإنسان نقلـة نوعيـة من المملكة الحيـوانية إلى كـائن عاقل واع ، وقـد عبر عنها القرآن بنفخة الروح ، فالروح هي سر التقدم الإنساني .

ثم يعود السيد المؤلف إلى مصطلح (أم الكتاب) ليـؤكد أنها رسالة محمد (ص) ، وقـد جـاء القرآن (المتشـابـه) تصـديقا لها ، والـرسـالـة تحتوي عـدة فـروع:هي الحدود والعبادات والفرقان وأحكام مرحلية ظرفية وتعليمات عامة وخاصة وممنوعات .

وأما مصطلح (تفصيل الكتـاب) فيعني الآيات التي تشرح محتويـات الكتاب، فهي لا محكمة ولا متشابهة، أي ليست أحكاما ولا قرآنا ، كما أن التفصيل يحمل معنى آخر هو الفصل المادي لـلأشياء زمانيا ومكـانيا، ففي قوله تعـالى (الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) حـديث عن الفصل المكاني للكتاب المحكم أي الآيـات المحكمات (أم الكتـاب) ، وفي هـذا الكتـاب المحكم تـتوزع الأحكـام في كل المصحف، فأحكام في سـورة البقرة وأحكام في سورة النسـاء والمائدة . . دون أن يكون هناك تتال، وقد وضع بين آيات الأحكام المتفـرقة القرآن، وعرف ذلك من خلال ربط الآية السابقة بآية سورة فصلت (كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) . ولكن ما هي الغـايات التي فصل الكتـاب من أجلها على هـذا النحو؟ ولماذا تـداخل المتشابـه وتفصيل الكتاب بين المحكم . . ؟ يجيب السيـد المؤلف بأن الهدف الأول من ذلك هو

أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير وليس فيها إعجاز (إنما الإعجاز في الآيات المتشابهات أي القرآن)، ولذلك وضع القرآن بين آيات الأحكام حتى يتعذر وضع أي اجتهاد في الأحكام لأن عدد الآيات وترتيبها في السورة الواحدة المؤلفة من محكم ومتشابه مضبوط تماما، وموقع كل آية كذلك مضبوط تماما، والهدف الثاني للقرآن بعد وظيفة التصديق السابقة هو الهيمنة على أم الكتاب أي الحفظ والرقابة.

ثم يقرر السيد المؤلف أن أم الكتاب (الرسالة) هي كتاب الألوهية، وأن القرآن والسبع المثاني (النبوة) هي كتاب الربوبية. والألوهية هي اعتراف الإنسان بأن الله إلهه، وتوحيده وإطاعة أوامره. وأما الربوبية فهي حقيقة موضوعية خارج الوعي الإنساني، وهي علاقة الله بمخلوقاته كلها، وهي علاقة سيطرة وسيادة وملكية.

وآخر موضوعات هذا الفصل كان تفسيره لأمية الرسول (ص)، حيث رأى أنها تعني أن محمدا (ص) كان غير يهودي وغير نصراني، ولا يعلم شيئا عن كتبهم، بالإضافة إلى أنه كان أميا بالخط، فلا يخط ولا يقرأ المخطوط.

ثم عقد السيد المؤلف فصله الثالث حول موضوع (الإنزال والتنزيل) وأثار فيه مشكلة عبر عنها بتساؤلات فحواها أنه إذا كان إنزال القرآن هو النزول إلى السماء الدنيا فماذا عن الحديد واللباس؟ وكيف يفهم إنزال الحديد على نحو لا يناقض أحدهما الآخر؟

أما التنزيل فكيف نوفق بين قوله تعالي (تنزيل من رب العالمين ـ إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلا) وبين قوله(ونزلنا عليكم المن والسلوى ـــ وأنزلنا عليكم المن والسلوى)؟ فما هوالإنزال والتنزيل للقرآن ؟ والإنزال والتنزيل للمن والسلوى وللماء وللملائكة..؟ وفي الإجابة على أسئلته راح يتحدث عن البلاغ والتبليغ مبينا الفرق بينهما بالاعتماد على فهمه الشخصي، لينتهي بعد ذلك إلى شرح الفرق بين الإنزال والتنزيل، فرأي أن التنزيل هوعملية نقل موضوعي خارج الوعي الإنساني، أما الإنزال فهو عملية نقل المادة المنقولة خارج الوعي الإنساني من غير المدرك إلى المدرك، أي دخولها مجال المعرفة الإنسانية.

وكان موضوع (إعجاز القران وتأويله) عنوانا للفصل الرابع الذي بدأه بالحديث عن تحذير الله للناس من ان يكتبوا الكتاب بأيديهم ويدعوا أنه من عند الله كما ورد في الآية ٧٩/ من سورة البقرة ليقارن بعد ذلك مع تحدي الله للإنس والجن في أن يأتوا بمثل هذا القرآن ، فيصل إلى أن التحذير كان للتشريع أو الرسالة ، والتحدي كان للقرآن أو النبوة .

ثم ينتقل إلى الحديث عن السحر والمعجزات ليعرف معجزات الأنبياء على أنها تقدُّم في عالم المحسوس عن عالم المعقول ، وهي ليست خروجا عن قوانين الطبيعة أو خرقا لها . ومعجزات الأنبياء قبل محمد (ص) كانت كلها مادية . وبما أن الرسول (ص) هو خاتم الأنبياء فيجب أن تكون معجزته خالدة ، ومعجزته هي القرآن ويظهر هذا الإعجاز من ثلاثة أوجه :

(١) أن القرآن سبق فيه الطرح المعتدل عن المدرك المحسوس .
(٢). احتواؤه الحقيقة المطلقة للوجود والفهم النسبي لهذه الحقيقة المتمثل بالمحتوى المتحرك بالتأويل .
(٣) جمعه بين الصياغة العلمية الموضوعية الدقيقة وبين الصياغة الأدبية الشعرية الغنية بالصور الفنية .

أما مقومات الآية القرآنية فهي :

- ثبات الصيغة اللغوية .
- حركة المحتوى على نحو يتناسب مع معقولات القارىء العالم .
- أن يكون من الموضوع غير تشريعي .

وبما أن السيد المؤلف يربط التأويل بالأرضية المعرفية للعصر فقد وضع ما أسماه بضوابط التأويل ، اشتملت على ست قواعد :

(١) التقيد باللسان العربي من حيث إنكار الترادف وتبعية الألفاظ للمعاني وربط فهم النص بما يقتضيه العقل ، ومراعاة أفعال الأضداد في اللغة .
(٢) فهم الفرق بين الإنزال والتنزيل .

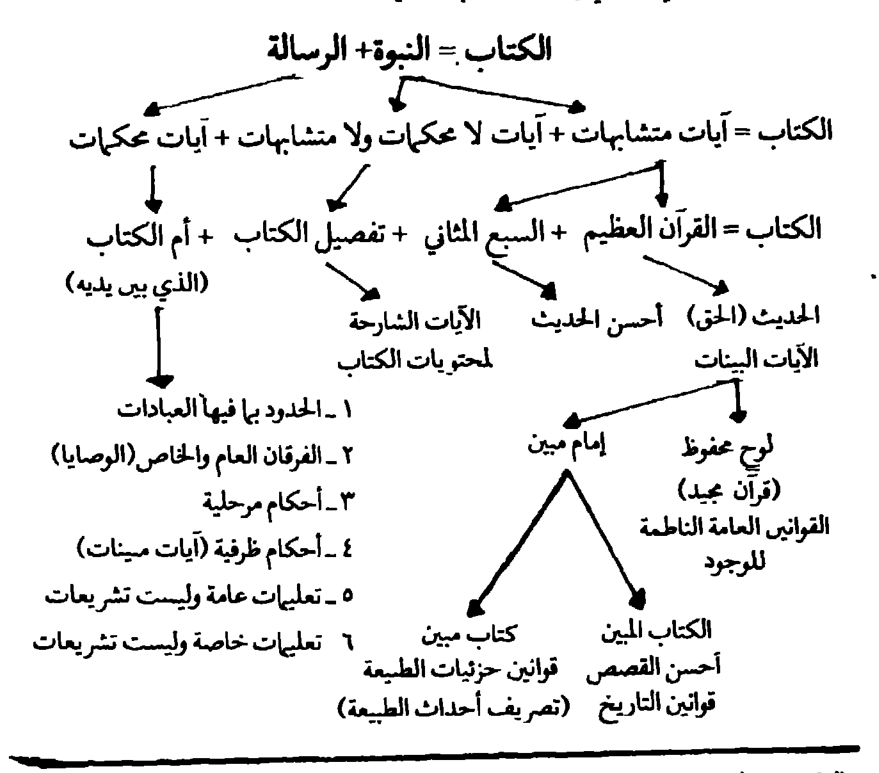
(٣) الترتيل، وهو أخذ الآيات المتعلقة بالموضوع الواحد وترتيلها أي جمعها في نسق واحد.

(٤) عدم الوقوع في التعضية أي قسمة ما لا ينقسم.

(٥) فهم أسرار مواقع النجوم بين الآيات.

(٦) تقاطع المعلومات وانتفاء أي تناقض بين آيات الكتاب كله.

ثم ختم السيد المؤلف بابه الأول بالفصل الخامس الذي أسماه (شجرة الذكر)، وهو يتألف من صفيحات قليلة أراد فيها أن يشمل التعريفات الكاملة للكتاب والقرآن والسبع المثاني والذكر والفرقان والصراط المستقيم... ويمكننا أن نستبدل بها المخطط الذي ورد في بداية الكتاب تلخيصا لها:



الذكر: هو الصيغة اللغوية الصوتية التعبدية للكتاب كله بغض النظر عن فهم المحتوى وهي الصيغة المحدثة. الكتاب بالنسبة لموسى وعيسى هو التشريع فقط أي الرسالة.

الباب الثاني
جدل الكون والإنسان

يحتوي هـذا الباب ثلاثـة فصول، كـان أولها فصل (قوانين جدل الكـون)، وفيه يتحدث السيد المؤلف عما أسماه بالثنائيـة التلازمية أو الجدل الداخلي في الشيء الواحد وجدل هلاك الشيء، ويوضح أن صراع العنصرين المتناقضين داخليا الموجودين في كل شيء يـؤدي إلى تغير شكل كل شيء باستمـرار، ويتجلى في هـلاك شكل ذلك الشيء وظهـور شكل آخر وفي هـذا الصراع يكمن السر في التطـور والتغير المستمرين في هـذا الكون، وهو مـا يسمى بالحركة الجدلية الـداخلية التي أطلق عليها في بعض الترجمات مصطلح النفي ونفي النفي، وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التسبيح. ثم يورد السيد المؤلف عددا من الآيـات القرآنية يـراها معبرة عن قـانون صراع المتناقضـات الداخلي، ويشرحها مطولا على هـذا الأساس، ثم يلخص القانون الأول للمادة وحـركتها رائيا أن قانون صراع المتناقضات الداخلي يقوم على علاقة تناقض مستمر يؤدي إلى حركة وتغيير مستمر للشكل، أي هلاك شكل وولادة آخر جديـد، وأن الصياغة المثلى لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (كل شيء هالك إلا وجهه).

وينتقل السيـد المؤلف بعـد ذلك ليتحـدث عن الجدل الخارجي بين شيئين أو جدل تـلاؤم الزوجين وينتهي إلى أن قانـون الزوجية هو القـانون الثاني الأسـاسي الذي تخضع له جميع الأشياء في الكـون المادي، وقد عبر القرآن الكريم عن العلاقـة الثنائية بين شيئين متميزين متقابلين بمصطلح (الأزواج)، وهذه العلاقة شاملة وخارجية تقوم على التأثير المتبادل، وتؤدي إلى التكيف والتلاؤم المستمر بين الشيئين. والصياغة المثلى لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (ومن كل شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون).

وللسيد المؤلف أقـوال في الصور والحساب والجنة والنـار. . . فعنده أن النفخ في الصور يعنـي التسارع في تغير الصيرورة أو المآل، وهـذا ما يسميـه بالطفـرة. والنفخة الأولى لها مصطلح خـاص هو الساعـة، أما البعـث فهو خروج النـاس من الموت إلى الحياة بكينـونة مـادية جـديدة لا تغير في صيرورتها. وأمـا الجنة والنـار فستظهران على أنقاض هذا الكون.

ثم كان الفصل الثـاني (جدل الإنسـان والمعرفـة الإنسانية) وقد بـدأه بتمهيد عن جدل الرحمن والشيطان، فتحدث عن نظرية المعرفة الإنسانية، ورأي أنها فك الالتباس بين الحقيقـة الموضوعيـة والـوهم، أي الحق والباطل، وذلـك بإدراك العالم الموضـوعي الرحماني (أي الحقيقة) على ما هو عليه.

ثم شرح كلمة (الرحمن) ومفهـومها، ورأي أن اسم الرحمن يمثل قوانين الـربوبية من سيطرة واستحكام وتوليد وتطور، فالقوانين المادية الثنائية هي قوانين رحمانية.

أما معنى (الشيطان) فقد أوجد له معنيين، الأول أطلق عليه مصطلح (الشيطان الفيعـالي) مشتقامن الفعل (شطن) الـذي يعني البعـد، والمعنى الثاني هـو من الفعل (شـاط) بمعنى الـذهـاب والبطلان، وأطلق عليـه مصطلح (الشيطـان العقـلاني). والأول الفيعالي لـه وجود مادي خارج الـوعي الإنساني. والثاني الفعـلاني يمثل الوهم والبطلان، وهو أحد أطراف العملية الجدلية في الفكر الإنساني.

أما الطرف الآخر في هذه العملية الجدلية فهو الرحمن المادي.

وبعد هـذا التمهيد: بحث السيـد المؤلف في عناصر المعرفـة الإنسانيـة وجعلها ستة:

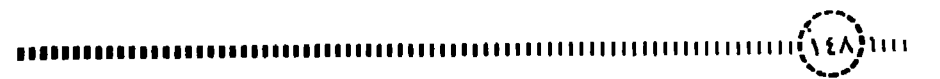
(١) الحق والباطل: الحق هو الوجود الموضوعي المادي خارج الوعي الإنساني، والباطل يدل على الوهم والتصور الوهمي.

(٢) الغيب والشهادة: الغيب هو وجود لأشياء مادية أو أحداث طبيعية وإنسانية غابت عن المعرفة الإنسانية الحضورية أو العقلية غيـابا جزئيا أو كليًا، أما الشهادة فهي المعرفة الحسية المباشرة الحضورية الآتية عن طريق الحواس.

(٣) السمع والبصر والفؤاد: الفؤاد هو الادراك الناتج عن طريق الحواس مباشرة، وعلى رأس هذه الحواس السمع والبصر.

(٤) القلب: ويعني أشرف وأنبل عضو في الإنسان وهو الدماغ عضو التعقل.

(٥) العقل والفكر: وهما صفتان متتامتان، فـالفكر يفكك الأشياء ويحللها، والعقل يشد الأشياء ويركبها ليصدر حكما.



(٦)البشر والإنسان : هو الوجود الفيزيولوجي المادي لكائن حي له صفة الحياة كبقية المخلوقات ، أما الإنسان فهو البشر المستأنس غير المتوحش الذي له علاقات اجتماعية .

ثم بحث السيد المؤلف في نشأة الإنسان واللغة ، فرأي أن البشر عندما أصبح جاهزا من الناحية الفيزيولوجية لعملية نفخ الروح أي الأنسنة ، وذلك بانتصابه على قدميه ، وتحرير اليدين ، ونضوج جهاز صوتي قادر على إصدار نغمات مختلفة ، تم تحويله إلى إنسان بنفخة الروح ، فآدم ليس شخصا واحدا و إنما هو جنس نقول عنه الجنس الآدمي . وقوله تعالى (الذي علم بالقلم) يعني بالقلم التسوية والإصلاح والتهذيب والتمييز ، فالتقليم هو تمييز الأشياء بعضها عن بعض وهو أساس المعرفة الإنسانية ، فالعين تقلم الألوان والأبعاد ، والأذن تقلم الأصوات ، والفكر يقلم ويحلل ظاهرة ما إلى عناصرها الأساسية .

أما نشأة اللغة فهي مرتبطة بنفخة الروح ، وقد رأى السيد المؤلف أن القرآن عبّر عن مراحل نشأة الفكر ونفخة الروح بنشأة الكلام الإنساني ، وقد تم ذلك خلال عدة مراحل :

- المرحلة الأولى : مرحلة تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة ، وهي التي عبّر عنها بقوله تعالى : (وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة . . . .)
- المرحلة الثانية : مرحلة آدم الثاني وهي مرحلة بداية الكلام الإنساني القائم على التقطيع بفعل الأمر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (قال ياآدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض . .)
- المرحلة الثالثة : مرحلة آدم الثالث ، وهي تعتبر القفزة الهائلة في نفخة الروح ، وهي قفزة التجريد ، انتقل الإنسان بعدها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطور اللغة ، ومن ثم الفكر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه . . . .) .
- المرحلة الرابعة : وهي مرحلة الهبوط الثاني ، وقد حصل بعد أن تلقّى آدم الثالث قفزة التجريد ، وهو الانتقال إلى مرحلة اكتمال التجريد ، وفي هذه المرحلة

بدأ الإنسان باكتساب المعارف وبداية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والتشريعية، لذا قال تعالى: (قلنا اهبطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولاهم يحزنون)*

ثم شَكّلت (نظرية المعرفة القرآنية) موضوع الفصل الثالث، وقد تحدث فيه السيد المؤلف عن جدل الأضداد في معرفة آيات الله، فبيّن أسس العقل الرحماني، وطريقة التعبير عن المعارف، شارحا مجموعة من المفاهيم كالقدر والمقدار، والعدد والإحصاء، والتغيرات الكمية والكيفية. ثم انتقل إلى العقل الشيطاني ليعدد الأبواب التي يعمل من خلالها الشيطان الفعلاني، فالأول هو الربط بين حدثين متتالين ربطا وهميا، والثاني هو الخلط بين قدرة الله ومشيئته، والثالث الخلط بين العلم والأخلاق والتقوى، والرابع هو الاعتماد على الرباط المنطقي المجرد بين المقدمات والنتائج، والخامس هو إسقاط أهواء الإنسان وأمانيه الخاصة على الواقع الموضوع. ثم لخص العقل الشيطاني بأن الصورة الموجودة في الأذهان غير مطابقة للأشياء الموجودة في الأعيان، وتلك وظيفة الشيطان الفعلاني.

وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن أنواع المعرفة ونسبيتها، فرأى أن لها ثلاثة أنواع:

(١) المعرفة الفؤادية المرتبطة مباشرة بالحواس.

(٢) المعرفة الخبرية وهي أن يتواتر النبأ عن طريق الخبر.

(٣) المعرفة النظرية الاستنتاجية.

ثم أخذ يميز بين مفاهيم متشابكة كالزمن والوقت والدائم والباقي.. فالزمن له وجود موضوعي وفيه حركة الأشياء، والوقت هو الزمان المعلوم وله نسبيته. والدائم هو السكون واللزوم، وقد استعمل الكتاب مفهوم الدوام على أنه محور الزمن، وأما الباقي فالبقاء ضد الفناء، والباقي هو الذي يبقى على ما هو عليه.

وما دام الموضوع الأساسي هو نظرية المعرفة القرآنية، فكان لابد للسيد المؤلف أن يتحدث عن الوحي وعلم الله وقضائه، وأما الوحي فهو نقل المعلومات والأوامر والنواهي بعدة طرق هي:

أ ـ الوحي عن طريق البرمجة الذاتية، كما في البيئة الجنينية للكائنات الحية.
ب ـ الوحي عن طريق التشخيص كالرسل التي جاءت إبراهيم بالبشرى.
ج ـ الوحي عن طريق توارد الخواطر وهو وارد عند كل البشر.
د ـ الوحي عن طريق المنام، وهو أحد أنواع الوحي للأنبياء، وهو الرؤيا الصادقة لغير الأنبياء.
هـ ـ الوحي المجرد وهو أن يأتي جبريل ويلتبس مع النبي (ص)، ويسجل الآيات الموحاة مباشرة في الدماغ.
و ـ الوحي الصوتي كالذي جاء إلى موسى (ص).

أما علم الله فهو أرقى أنواع العلم، وهو علم تجريدي بحت، ويحمل الصفة الرياضية المتصلة والمنفصلة، أي أن علم الله هو علم رياضي، لأن الرياضيات أرقى العلوم وتتصف بالدقة والتنبؤ. أما علم الله بالسلوك الإنساني فهو علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان.

وقد رأى السيد المؤلف أن قضاء الله يعني الإرادة الإلهية النافذة المتأتية من خلال كلماته، أي الوجود وقوانينه الموضوعية، وهو نوعان: أمر (ضد النهي) جاء في أم الكتاب، وأمر شرطي نافذ جاء في القرآن. . .

ثم خصص الفصل الرابع لموضوعات (الأعمار والأرزاق والأعمال)، فأكد السيد المؤلف أن أعمار الإنسان غير ثابتة بل متغيرة، فهناك شروط موضوعية تؤدي إلى نقصان الأعمار، وأخرى تؤدي إلى زيادتها. أما الأرزاق فهي إنما تأتي من خيرات الطبيعة ومن العمل. ثم عرّف في موضوع الأعمال مجموعة من المفاهيم، فرأى أن العمل هو حركة واعية يقوم بها الإنسان على وجه العموم. والفعل هو عمل معرف محدد على وجه الخصوص. والصنع يدل على نتاج العمل. والكسب هو المردود الإيجابي للعمل. والخلق يعني التقدير قبل التنفيذ، ولا يعني الإيجاد من العدم. والتسوية تكون بعد الخلق وهي التنفيذ الكامل للتصميم. والجعل هو الانتقال من حالة إلى حالة والتغير في الصيرورة. والقدر هو الوجود الموضوعي للأشياء وظواهرها خارج الوعي الإنساني.

والحريـة هي إرادة إنسانيـة واعيـة دائمة الحركـة بين النفي والإثبـات. والتقدميـة هي الانتقال من درجة الحرية كما وكيفا إلى درجة أعلى في كل نواحي الحياة.

والديمقـراطية هي ممارسة الحريـة من قبل مجموعة من الناس، ضمن عـلاقات معينة، وفقا لمرجعية معرفية وأخلاقية وجمالية...

الباب الثالث

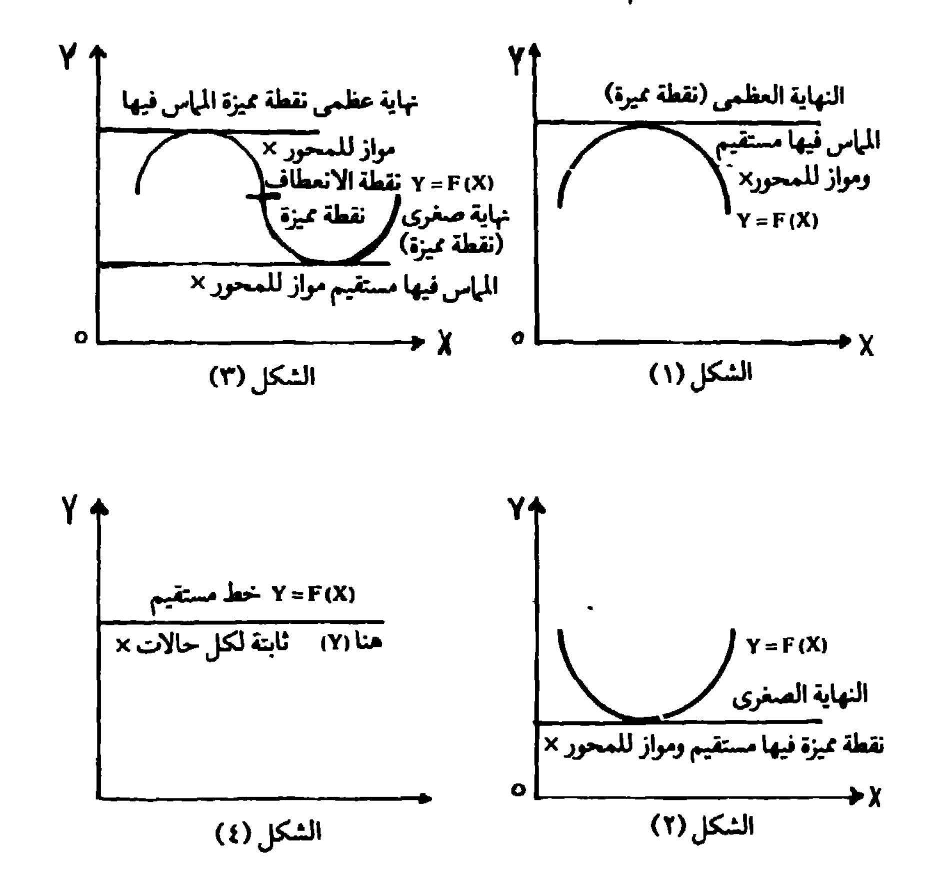
أم الكتاب والفقه والسنة

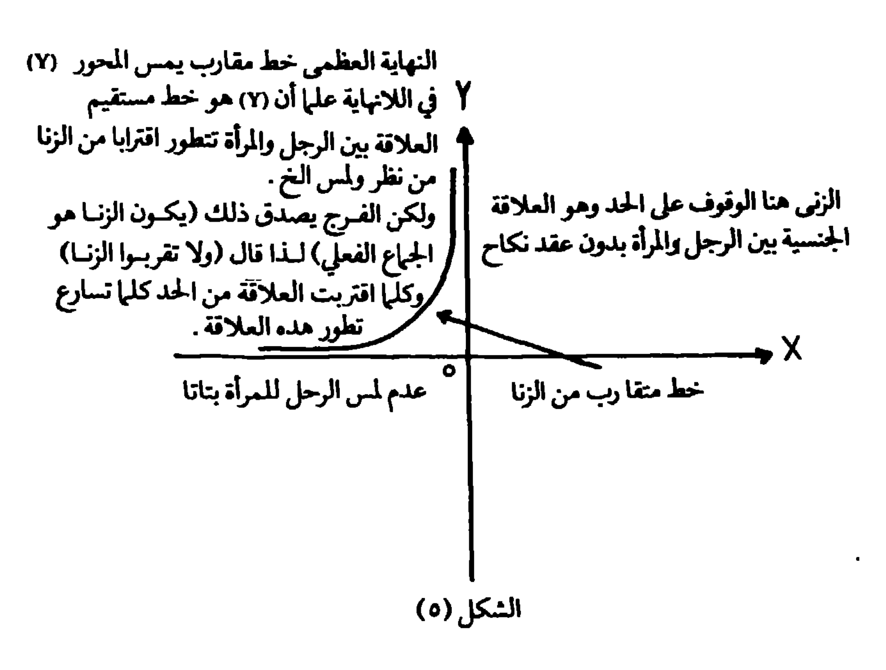
الحق أن هـذا البـاب هو أهم أبـواب الكتـاب، وقـد سمي بعنـوانات فصـولـه الثلاثة. ففي الفصل الأول (أم الكتاب) يبدأ السيد المؤلف بتمهيد هام جدا يؤسس فيه لنظرية فقهيـة، مستعينا بعلم الرياضيـات والتوابع المستمرة، ليعتمد عليهـا في مسألة الحدود في التشريع والعبادات وحالاتها الدنيا والعليا.

يبدأ أولا بالإشارة إلى خصيصة أساسيـة للدين الإسلامي في رسالة محمد (ص)، وهي صلاحها لكل زمان ومكان، فيرى أن هذه الخاصية لا يمكن فهمها إلا إذا فهمنا صفتين أسـاسيتين من صفـات الـدين الإسـلامي، وهما من المتنـاقضـات، حيث إن الحركة الجدليـة بينهما هي حركة تناقضيـة، وهذان النقيضان هما الاستقامـة والحنيفية، حيث يكمن فيهما جدل التشريع وتطوره، ودونهما يستحيـل فهم الدين الإسلامي فهماً معـاصراً، والاقتنـاع بصلاحيتـه لكل زمـان ومكـان، فـالاستقـامـة جاءت في قـولـه تعالى: (اهـدنا الصراط المستقيم.. هـداني ربي إلى صراط مستقيم ـ وأن هـذا صراطي مستقيما فاتبعوه...) أما الحنيفية فجاءت في قولـه تعالي: (ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين ـ فأقم وجهك للدين حنيفـا.. ـ إن إبراهيم كان أمة قانتـا لله حنيفاً..) فالحنيف تعني الميل والانحراف، والاستقامة ضد الانحراف وتعني الانتصاب.. وإن قوة الدين الإسلامي تكمن في استقامته وحنيفيته معاً، لأنه يتولد عن هذين النقيضين مئـات الملايين من الاحتمالات في التشريع وفي السلـوك الإنسـاني، بحيث تغطي كل مجالات الحياة الإنسانية في كل زمان ومكان.

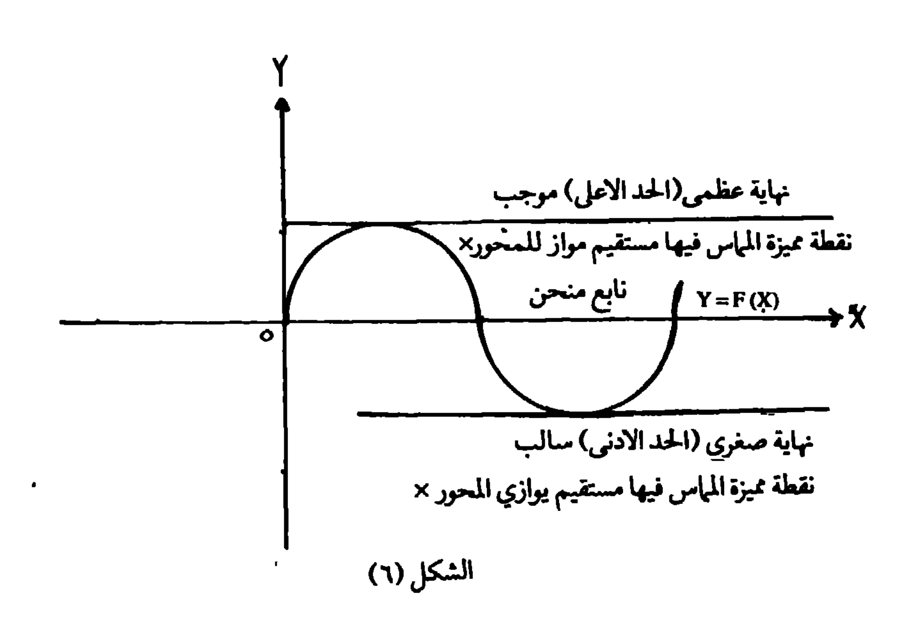
وصفة الحنيفية أي الميل والانحراف تكون في التشريع وفي الطباع والعادات والتقاليد، ونطلق عليها صفة التغير (المتغيرات)، ولذلك يجب أن يكون هناك ثوابت لتشكل علاقة جدلية مع المتغيرات، وهذه الثوابت سميت (الصراط المستقيم).

ثم ينتقل السيد المؤلف إلى التوابع المستمرة ليحدثنا حديثا رياضيا عن علاقة التابع بمتحول أو متحولين، جاعلا الحنيف هو المنحني نقيض المستقيم، معدِّدا الحالات التي يأخذها هذا التابع المنحني الحنيف، ونهاياته العظمى والصغرى، وحدوده العليا الموجبة والدنيا السالبة، موضحا هذا كله بالأشكال التالية:





الشكل (٥)



الشكل (٦)

وإذا تمّ فهم هذه الخاصية فإنه يستطاع فهم الإسلام بشقيه المستقيم والحنيف، على حد تعبير السيد المؤلف، فالحنيفية هي التابع الذي هو منحنٍ أصلا، والاستقامة هي حدود تحقيق هذا التابع المتمثلة بالنهايات، والتشريع الإسلامي يحمل خاصتي الانحناء والاستقامة معا، وهو مبني على مبدأ النهايات أو الحدود المستقيمة، وهي حدود الله التي تُشكّل مع الفرقان الصراطَ المستقيم، ونحن نحنف ضمنها.

ويقرر السيد المؤلف أن هذه الحالات جميعاً من النهايات والحدود قد وردت في أم الكتاب، فحالة الحد الأدنى مثلاً وردت فى آيات المحارم (النساء٢٢ ـ ٢٣) وفى لباس المرأة (سورة النور ٣١)، وحالة الحد الأعلى وردت فى عقوبات السرقة والقتل وحالة الحدين الأدنى والأعلى معاً وردت في آيات الميراث (النساء ١١ ـ ١٢ ـ ١٣)، وفيها يسمح بالحركة ضمن هذه الحدود، فمثلاً أعطي الذكر في هذه الآيات الحد الأعلى ٦٦,٦٪ (مثلي الأنثى)، وأعطيت الأنثى الحد الأدنى ٣٣,٣٪ (نصف حصة الرجل)، ولذلك يمكن للاجتهاد حسب الظروف الموضوعية أن يقرب الفرق بينهما حتى التساوي الكامل.

وبعد التمثيل لجميع الحالات ينتقل إلى موضوع الربا والزكاة والصدقات، وقد انتهى إلى وضع أسس النظام المصرفي الإسلامي ضمن ثلاثة بنود:

(١) لا يعطىٰ مستحقو الزكاة والصدقات قروضاً بل هباتٍ دون مقابل.
(٢) يمكن إعطاء قرض دون فائدة لأصحاب الصدقات، وهي معاملة الحد الأعلى.
(٣) لا يوجد قرض مفتوح الأجل قد تبلغ الفوائد فيه أكثر من ضعف المبلغ، لأن هذا هو الحد الأعلى. ثم تحدث عن العبادات وأنواعها من خلال نظرية الحدود السابقة إلى أن وصل إلى موضوع الفرقان أو الوصايا العشر، ففرّق بين نوعين من الفرقان؛ عام وخاص؛ الأول هو الحد الأدنى من التعاليم الأخلاقية الملزمة لكل الناس، وهو القاسم المشترك بين الأديان، وقد جاء مختصرا في سورة الأنعام (١٥١ ـ ١٥٢ ـ ١٥٣). ثم شرح السيد المؤلف هذه الوصايا على نحو موسع واحدة تلو الأخرى. وأما الثاني من الفرقان، أي الخاص، فقد جاء في سورة الفرقان (٦٤ ـ ٧٤)، وهو خاص بأئمة المتقين وليس لكل الناس.

وبعد الحدود والوصايا يقف عند مصطلحي المعروف والمنكر، ثم موضوع التعليمات الخاصة بالنبي (ص) الواردة في الآيات المبتدئة بعبارة (يا أيها النبي)؛ ليؤكد أنها تعليمات وليست حدوداً أو تشريعاتٍ، والتقيد بها فيه مصلحة للناس دون أن يستدعي ذلك غضبا أو رضى من الله.

. ثم جاء الفصل الثاني (السنة)، وهو فصل صغير إذا ما قيس بسابقه، وبعد أن مهّد بتعريف السنة على أنها منهج في تطبيق أحكام أم الكتاب بيسر وسهولة دون الخروج عن حدود الله، قسّم السنة إلى فرعين، سنة الرسالة وسنة النبوة، ففي الأولى يجب التمييز بين الحدود والعبادات والأخلاق والتعليمات؛ لأن هناك أوامرَ خاصةً بالنبي. وإطاعة الرسو ل تنقسم إلى نوعين: متصلة ومنفصلة، فالطاعة المتصلة هي المندمجة مع طاعة الله، وقد جاءت في الحدود والعبادات والأخلاق، كما في لباس المرأة، إذ ورد في الكتاب الحد الأدنى وهو ستر الجيوب، وورد عن الرسول الحد الأعلى؛ وهو أن المرأة كلها عورة عدا وجهها وكفّيها، أما الطاعة المنفصلة عن طاعة الله فهي طاعة للرسول في حياته فقط باعتباره قائدا وقاضيا ورئيس دولة

وأما سنة النبوة فهي اجتهاد النبي (ص) في تطبيق أحكام الكتاب آخذا بعين الاعتبار العالم الموضوعي الذي يعيش فيه متحركا بين الحدود، وفي هذا كان الرسول (ص) الأسوة الحسنة لنا إلى يوم الدين.

ثم تحدث السيد المؤلف عن السنة النبوية في العمل الثوري وبناء الدولة، ووقف عند ما أسماه بمفردات قاموس الثورة النبوية. وبعد ذلك تحدث عن جمع الحديث وتدوينه وفهمه مؤكدا أن جمع الحديث كان بسبب سياسي، مشيرا إلى التيار الحَرْفي في فهم كلام الرسول، المعتمد على النقل فقط، والذي عدّه اتجاها سلبيا، ثم شفع ذلك بالتيار الثاني العقلي المتمثل بالمعتزلة... ثم لخص نتائجه واضعا نهجا لإعادة النظر في كتب الحديث.

أما الفصل الثالث (الفقه الإسلامي) فقد بدأه بالحديث عن أزمة الفقه الإسلامي التي رآها تنطلق من خطأ في المنهج، فالمفسرون ـــ في رأيه ـ ظنوا أن القرآن على غرار



التوراة، فكلاهما فيه كونيات وقصص، ففسروا القرآن بالتوراة غير معتبرين خاصية التشابه. وكذلك الفقهاء ظنوا أن شريعة محمد (ص) هي شريعة عينية كشريعة موسى (ص) لا شريعة حدودية. وكذلك أيضا فيما يتعلق بالسنة النبوية إذ فُهمتْ فهما خاطئاً على أنها عين الحديث.

ثم وضع تعريفا مغايرا للتشريع الإسلامي، وهو أنه تشريع مدني إنساني ضمن حدود الله، وهو تشريع حنيفي متطور يتناسب مع رغبات الناس ودرجات تطورهم، وبعْد ذلك حدد المفاهيم الخاصة بمبادىء هذا التشريع وهي الكتاب والسنة والقياس والإجماع، فالكتاب يجب التفريق فيه بين الحدود والعبادات والوصايا والتعليمات. والسنة النبوية هي منهج في الحركة بين الحدود. والقياس هو قياس الشاهد على الشاهد ضمن الحدود. والإجماع هو إجماع أكثرية الناس على قبول التشريع المقترح بشأنهم. ثم وضع الشروط التي يجب توافرها في التشريع الاسلامي المعاصر من خلال الأسس السابقة نفسها، مشيرا بعد ذلك إلى نتائج الفقه الإسلامي في يومنا هذا.

ثم تحدث عن فلسفة القضاء الإسلامي والعقوبات في إطار نظريته الحدودية، لينتقل بعد ذلك إلى موضوع هام طرح فيه أنموذجاً للفقه الجديد في دراسة موضوع المرأة في الإسلام، فعالج مجموعة من القضايا، كانت أولاها قضية تعدد الزوجات، ووضح أن الآية (٣) من سورة النساء الخاصة بهذه المسألة هي آية حدودية؛ أعطت حدود الكم وحدود الكيف، ورأى أن التعدد في الزوجات خاص بالأرامل ذوات الأيتام.

أما قضية لباس المرأة فقد أظهر فيها رأيا جديداً، إذ شرح الآية (٣١) من سورة النور من خلال نظريته الحدودية، وقسم الزينة إلى ثلاثة أنواع:

(١) زينة الأشياء: وهي إضافة أشياء لشيء أو لمكان لتزيينه كالديكورات والحلي والمكياج

(٢) زينة المواقع أو الزينة المكانية: كالحدائق التي تبقى على حالها دون أن نضيف إليها شيئا، وهذا النوع من الزينة هو المقصود في الآية (٣١) من سورة النور.

(٣) الزينة الشيئية والمكانية معا.

ومن الزينـة المكانية جَسَـدُ المرأة كله، وينقسم إلى قسمين: قسم ظاهـر بالخلق كالظهـر والبطن والرأس والرجلين، وقسم غير ظـاهر بالخلق، أي أخفاه اللـه في بنية المرأة وتصميمها، وهو الجيوب، والجيب من قـولنا (جبتُ القميص) أي قوّرت جيبه، والجيب هـو فتحة لها طبقتـان لا واحدة؛ لأن الأسـاس في (جيب) هو فعل (جـوب) ويعني الخرق في الشيء. وعلى هـذا الفهم يشرح السيد المؤلف الجيـوب في المرأة بأن لها طبقتين مع خرق، وهي ما بين الثـديين وتحتهما، والإبطين، والفرج، والإليتين، فهذه كلهـا جيـوب يجب على المرأة تغطيتهـا تبعـاً لقـولـه تعـالى: (وليضربن بخمـرهن على جيوبهن) ولكنْ يمكن إبداء هـذه الجيوب للثمانية المذكورين في الآيـة المشار إليها، إلا أن العيب يفرض سترهـا. فالحد الأدنى المفروض على المرأةفي لباسهـا ورد في سورة النور وهو تغطيـة الجيوب المخفيـة، وقد جـاء اللباس المتمـم في سورة الأحـزاب (الآية ٥٩) ولكنها آية تعليم وليست آية تشريع.

ثم تحدث المؤلف عن العـلاقـة بين الرجـل والمرأة بنوعيهـا، العـلاقـة العاطفيـة والعلاقـة الاقتصاديـة الاجتماعية، موضحـا مفهومَ القـوامة في قولـه تعالى: (الـرجال قوامون على النساء) فبين أن للقوامة علـةً محددة مذكورة في تتمة الآية، وهي التفضيل، أي القوة الفيـزيائيـة، والنفقة أي القـوة المالية الاقتصـادية، وبـذهاب العلة يـذهب المعلول، وعليه يمكن أن تنتقل القوامة إلى المرأة.

ثم عرج على قضية العقد والطـلاق، واعتبر الطلاق الشفهي لغواً، لأن الطلاق عنده لا يكون إلا عن طريق القضاء حصراً.

الباب الرابع

في القرآن

وهـو البـاب الأخير في الكتـاب وقد خصص فصلـه الأول لموضـوع (الشهـوات الإنسـانيـة)، فعـرف الغرائز والشهـوات على أن الأولى رغبـات غير واعيـة ذات منشأ فيزيولوجي بحت، والثانية رغبات واعية ذات منشأ معرفي اجتماعي. وبما أن الشهوات



الإنسانية هي أشياء متمكنة في سلوك الإنسان ، فيجب على أي نظام سياسي اقتصادي مبني على أسس إسلامية أن يأخذ بعين الاعتبار أمورا حددها الكاتب بمجموعة من النقاط أهمها : التجديد، والحوافز المادية ، والملكية الشخصية ؛ والمواد الخام ؛ وعدم الإفراط والتفريط ؛ والحنيفية ؛ والنظام المصرفي ؛ والحفاظ على البيئة والعدالة .

ثم انتقل إلى أسس المفاهيم الجمالية في الشهوات الإنسانية ، فتحدث عن نشأة المعايير الجمالية وتطورها وترافقها مع المعرفة الإنسانية ؛ مفصلا في ذلك ؛ لينتهي بالحديث عن مفاهيم الجمال في الإسلام موضحا موقف الكتاب من الفنون، فرأى أن الكتاب لم يمنع فنون الكلمة لكنه انتقد ظاهرة عدم الالتزام في الشعر والأدب ، وسمح بالرسم والنحت ولم يمنعها مطلقا ، وكذلك الغناء بدليل استقبال الأنصار للنبي بالغناء الجماعي .

أما الفصل الثاني والأخير فقد عالج موضوع (القصص في القرآن)، وقد بدأه السيد المؤلف بقصة نوح مبينا الاستنتاجات المستقاة منها ، فنوح (ص) هو أول بشر يوحى إليه وقد أرسل الله معه رسلاً من الملائكة ، وكان مجمل الوحي عنده يتضمن الإنذار والتقوى وهي الرسالة ، والرحمة وهي النبوة المشتملة على التوحيد وتعليم ركوب الماء والتبشير بالبنيان والاستقرار.

ثم انتقل إلى هود (ص) فبين طريقة الوحي إليه المشابهة لطريقة نوح (ص)، وهي إرسال رسل من الملائكة المسماة بالنذر ، وقد اشتملت رسالته على التوحيد والاستغفار والتوبة أما نبوته فهي تأكيد نبوة نوح (ص) .

ثم بحث السيد المؤلف موضوع الأنبياء والرسل عموما ذاكرا اسماءهم الواردة في القرآن مستنتجا عددهم ، ثم تحدث عن الزبور نبوة داود (ص) ثم أشار إلى النسب بين الأنبياء وذرياتهم .

الخاتمـــــه :

لخص السيد المؤلف في خاتمته بعض نتائج قراءته للإسلام واقفا عند بعض

المسائل المستخلصة مما تم عرضه كمسألة تعريف الإسلام ، وفصل الدين عن الدولة ؛ وإسلامية الدولة العربية بالمنظور المعاصر ؛ وأزمة العقل عند العرب ؛ والعروبة والإسلام .

آراء الباحثين حول الكتاب :

لقد استعرضنا في الصفحات السابقة كتاب الدكتور محمد شحرور الضخم المسمى (الكتاب والقرآن ـ قراءة معاصرة)والذي كتبت عنه أقلام عديدة في دمشق وبيروت والقاهرة ، ومن هنا يجدر بنا قبل الولوج في دراستنا النقدية لهذا الكتاب أن نتحدث عن أهم المحاور والنقاط التي أثارها أصحاب هذه المقالات مراعين تسلسلها الزمني قدر الإمكان :

(١) الأستاذ الدكتور نعيم اليافي :

لعل أول من كتب عن هذا الكتاب هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي في (الأسبوع الأدبي)، إذ تحدث عنه مستعرضا منهجه وأبوابه وأطروحاته وأفكاره دون أن يعطي أحكاما نهائية ، بيد أنه وقف عند نقطتين هامتين اختلف فيهما مع المؤلف ، فوضح أن كل حديث عن النص القرآني بعيدا عن علمي أسباب النزول والناسخ والمنسوخ وعن مبدأ المصالح المرسلة هو حديث قليل القيمة، ثم أشار الدكتور اليافي إلى أن الكثير من الأحكام والنتائج بحاجة إلى إعادة نظر أو إنعام من قبل المؤلف . . . ثم اعتذر عن العجالة التي حددت عمله ؛ آملا أن يعود ثانية إلى الكتاب ليمنحه ما يستحق من جهد وعمق ودراسة [٨] . ولكن القارىء في الحقيقة لا تخفى عليه نبرة الإعجاب التي أسبغها الدكتور اليافي على الكتاب، وقد ناقشته ذات مرة بهذا الأمر، فأجابني بقوله : ((إنها صدمة المفاجأة))

(٢) الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي :

أما مجلة نهج الإسلام فقد نشرت عدة مقالات حول هذا الكتاب ، كانت أولاها

للدكتور محمد سعيد رمضان البوطي، وخلاصتها يدل عليها عنوانها : (الخلفية اليهودية لشعار قراءة معاصرة)، وفيها يشن هجوما على الكتاب مُعَمِّماً وموجزا ، مدينا ومتَّهماً بالتدجيل والكذب والعبث المخزي والتماشي مع التعليمات الخفية لحكماء صهيون، رائيا أن البغية الحقيقية لأصحاب القراءات المعاصرة أن ينفصلوا عن الاسلام ويفصلوا المسلمين عنه [٩] . . . وقد كنا نرغب من الدكتور البوطي أن يفنِّد أدلة المؤلف وحججه، ويناقش أطروحاته التي جعلته يفتح أبواب الاتهام والإدانة ؛ لا أن يكتفي بسوق أمثلة مجتزأة مغلقا باب الحوار ،بل مغفلا اسم الكتاب والمؤلف !!

(٣) الدكتور شوقي أبو خليل :

ولم يكن الدكتور شوقي أبوخليل أكثر صراحة ووضوحا في مقالته : (تقاطعات خطرة في دروب القراءات المعاصرة)التي نشرت كذلك في نهج الإسلام[١٠]، وكان تكرارا للدكتور البوطي، بل أشد تعميما ؛ تاركا نهج المناقشة العلمية ليكتفي باقتطاع أمثلة وأنموذجات أراد منها إثبات ما سماه بالتطابق التام بين كتب تحمل شعار قراءة معاصرة، ولم ينس أن يكيل الاتهامات والإدانات التي تجعل من الكتاب تنفيذا لوصية صهيونية!

(٤) الدكتور نصر حامد أبو زيد :

تم نشرت مجلة الهلال ثلاث مقالات دار فيها حوار هام بين الأستاذ الدكتور نصر حامد أبو زيد؛ وبين مؤلف (الكتاب والقرآن) . يري الدكتور أبو زيد في مقالته الأولى المسماة [١١] ، (لماذا طغت التلفيقية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام) أن قراءة الدكتور محمد شحرور هي قراءة تلوينية مغرضة اتسمت بثلاث خصائص:

ـ الأولى أنها قراءة تسعى إلى التلفيق بين طرفين أحدهما صلب ثابت وهو العصري من منظور تلك القراءة ،والثاني رخو ومتحرك يمثله التراث الإسلامي القابل للتشكيل وإعادة التأويل ليوافق الأول وينطق بكل ما يريده . وهذه الخصيصة تمثل الغرض المفروض بشكل قبلي على الظاهرة موضوع الدرس ،ولذلك فالقراءة مغرضة أيضا .

ـ والخصيصة الثانية هي أن هذه القراءة غير تاريخية ،تغفل متعمدة مسألة اختلاف

السياق التاريخي بالمعنى الاجتماعي والثقافي لكل من الطرفين موضوع القراءة.
- أما الخصيصة الثالثة فهي أنها قراءة تلوينية بسبب إهدار التاريخية وتحكم الغرض المسبق بآليات القراءة، ومن ثم انحرافه بها عن القراءة التأويلية إلى القراءة التلوينية التي تستنطق النصوص الدينية بكل جديد يكتشفه الآخر الغربي لتخدير النفس وتناسي التخلف.

وفي الإجابة عن السؤال الذي طرحه في العنوان يؤكد الدكتور أبو زيد أن كل مشروعات التلفيق والقراءة العصرية تتزامن بطريقة أو بأخرى مع مرحلة من مراحل أزماتنا في طريق اللحاق بالتقدم، والكتاب هو تعبير عن الأزمة التي عاشها الواقع الإسلامي في السنوات العشر الأخيرة.

ويختم الدكتور أبو زيد مقالته بحكم نهائي يقول فيه[١٢]: «إن الكتاب في النهاية يكاد يعلن عن إفلاس كل المشروعات التلفيقية فالإسلام لن يتجدد بالطلاء الزائف من هنا أو هناك بل بالفهم العميق لتاريخيته... ولن يتحقق هذا الفهم بأن نكون عالة على عقول الآخرين وموائدهم بل بالمشاركة الحقة في صنع التقدم.. وهذا الأمر.. لا سبيل إليه إلا بتحرير العقل من عبادة النصوص.. وهل يتحقق ذلك إلا بعد أن يتحرر الإنسان العربي من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره...»

(٥) الدكتور محمد شحرور:

وبعد ذلك نشرت «الهلال» مقالا بعنوان: (حول القراءة المعاصرة للقرآن) للدكتور محمد شحرور ردًا على التعليق السابق للدكتور نصر حامد أبو زيد[١٣]، ونحن نظن أن هذه المقالة لم يكتبها الدكتور شحرور نفسه؛ وإن سميت باسمه، وإنما الكاتب هو الدكتور جعفر دك الباب الذي قدم كتاب الشحرور وشارك في صياغة أحد فصوله[١٤]؛ لما في هذه المقالة من إشارات توحي بذلك[١٥]، المهم أن صاحب المقالة - ولنفرض مؤقتا أنه الدكتور شحرور - يأخذ على الدكتور نصر أنه اجتزأ من الكتاب نصوصا مبتورة، وأنه صنّف الكتاب مع القراءة التلوينية المغرضة دون أن يحدد

مواصفات التولينية غير المغرضة ؛ ومواصفات التأويل المنتج ، ثم يتهمه بأنه أخطأ حين اعتبر أن المصحف نص من التراث، وبأنه ينتمي إلى الرأي القائل بأن هذا المصحف هو من عند الله، ولكنه مرحلي ذو سياق تاريخي زماني ومكاني. ثم يصحح ما سماه بالمغالطات، فيتحدث عن نظرية الوجود الإنساني التي شُرحت في كتابه، وعن حدودية الشريعية. ويرى من ثَمّ أن الدكتور نصر أخطأ ودمج النص الإلهي مع التراث والتاريخ وأغفل خاصتي التشابه والحدود. ثم ينهي الدكتور شحرور مقالته بفقرة سماها (تحرير العقل العربي) يقول فيها: «دعا الناقد إلى تحرير الإنسان من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره ودعا إلى ثورة شاملة... هذه التعابير والمصطلحات المكررة في كل مهرجان خطابي وفي كل مناسبة سياسية واجتماعية، سمعناها من أناس مارسوا الوصاية الفكرية والسياسية والدكتاتورية تحت هذا الشعار[16]».

(٦) الدكتور نصر حامد أبوزيد:

بعد أن اطلع الدكتور نصر حامد أبوزيد على الرد السابق كتب مقالته الثانية[17]: (المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية)، واستحسن في البدء استجابة السيد المؤلف، وتجاوز بعض العبارات ذات الهجوم الشخصي، ليركز على الخلاف المنهجي والفكري الجوهري بينه وبين الدكتور شحرور، وهو مسألة «التاريخية»، فوضح مفهوم التاريخية في أن الإنسان كائن تاريخي يقع فعله في التاريخ، ويتشكل بالتاريخ، ويتمثل الفعل الإلهي في التاريخ في إرسال الرسل، وتنزيل النصوص الدينية، دون أن يكون هذا الفعل الإلهي تجاوزا لقوانين التاريخ، أو إلغاء لها، وذلك لأن الإنسان طرف في هذا الفعل، والنصوص الإلهية رسائل من الله للإنسان، مهمتها تعديل مساره، لذلك يختار الله لغة الإنسان، وهي ظاهرة اجتماعية تاريخية ثقافية، فشروط المخاطب وهو الكائن الاجتماعي التاريخي - هي المحددة أساساً لشيفرة الرسالة وآليتها، ومن هنا يمكن القول بأن النصوص الدينية هي نصوص تاريخية الدلالة، لايمكن استنباط دلالتها إلا بالعودة إلى السياق المنتج لهذه الدلالة، المرهون بالسياق الثقافي الاجتماعي.



ثم وضح الدكتور أبوزيد معنى القراءة التلوينية المغرضة بأنها القراءة التي تتجاهل السياق المنتج للدلالة، وتقفز إلى إضفاء إيديولوجيتها الخاصة زاعمة أنها الدلالة التي تنطق بها النصوص، وإخضاع التأويل لأغراض نفعية مباشرة خاصة. أما القراءة التأويلية المنتجة فهي القراءة التي تستنبط الدلالة من خلال العودة إلى السياق، وتنتقل انتقالا هادئا من الدلالة إلى المغزى. ويُنهي الدكتور أبوزيد حديثه بالتركيز على محور الاعتراض ذاكراً أن ((العودة إلى التراث والنصوص لاكتشاف ماسبق اكتشافه تعبير عن العجز العقلي والكسل الذهني، وتلك حالة تساهم في تثبيت حالة الركود العامة التي نعيشها، ولذلك دعونا إلى التحرر من سلطة النصوص، وتحرير الإنسان من كل مايكبّل حركته وما يعوق نشاطه الإبداعي وهي الدعوة التي شاء شحرورٌ أن يسخر منها رابطاً بينها وبين الأنظمة الشمولية . . . [18]))

(٧) الأستاذ سليم الجابي.

ثم صدر في دمشق كتاب أراد صاحبه أن يرد على كتاب الشحرور، وهو الأستاذ سليم الجابي الذي وضع لكتابه عنوانا ظريفا هو:

((القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحرور مجرد تنجيم ــ كذب المنجمون ولو صدقوا)) وفي هذا الكتاب اتهم الأستاذُ الجابي المؤلفَ بأنه تهجّم على السلف وسفّه آراءهم، ثم أشار إلى أنه نقض كل ما قدّمه المؤلف من أدلة قائلا: ((وسلاحي في هذا كله مقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، وتغاضيت عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي والتواء أساليبه)) [19] كما ردّد كثيراً أن أقوال المؤلف هي أقرب إلى الظن والتنجيم، وأكد أن الله قد أحبط عمل الدكتور شحرور، ثم ختم مقدمته بعبارات أظرف من العنوان قائلا: ((والأيام بيننا ولكل حادث حديث)) [20]

والحقيقة أن ما أشار إليه الأستاذ الجابي من تسميه المؤلف لآراء السلف وسطحيته وتنجيمه وضعفه اللغوي . . . ينطبق على ردّه هو تماما، فلقد اتهم (الجابي) بعض المفسرين بالغفلة وعدم الفطنة في الصفحة ٣٣، وبدَتْ مظاهر التسطح في رده في أنه

استطاع أن ينقض النظرية المعرفية الإنسانية التي قُدِّمتْ في القراءة المعاصرة بدليل ساطع قاطع هو أن الدكتور شحرور مُدْمِن على التدخين ! أما لغته المستخدمة في الرد وفي تفسير نصوص القرآن ففيها من السقم والفحش في الخطأ مالا يجدر أن يتسرب إلى لغة رجل يحاول أن يفسر نصوص القرآن اللغوية ، إلا إذا فُهِمَ على نحو آخر سرّ تغاضيه عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي . فمن مقومات لغة السيد الجابي قوله .(٢١)

((وأنكم مأمورين بذلك .(٢٢)ـ كان بيها وبين مقدمة السورة ارتباطاً عضوياً معنوياً(٢٣) . . والنبأ يعني الخبرَ الصادقَ ذو الشأن العظيم(٢٤)ـ لكونها اسمان لشخصية واحدة (٢٥)ـ فلو كان الفرقان شيء والقرآن شيء آخر (٢٦)ـ البشارة التي وعد اللهُ بها بنو إسرائيل (٢٧)ـ إنّ المراد من (المغضوب عليهم) بني إسرائيل (٢٨))) . ١٠ هـ وظهر الظن والتنجيم عند الأستاذ الجابي في تفسيره (حم) على أنها اختزال لاسمين من أسماء الله الحسنى ، هما (حميد مجيد) (٢٩)ـ فهل يختلف هذا عن الظن والتنجيم في شيء ؟! وإلا فلماذا تدل الحاء على الحميد ولا تدل على الحكيم أو الحليم ؟ !ولماذا تدل الميم على المجيد ولا تدل على المتين أو المعين ؟ ولذلك لانستغرب عندما عدّ الدكتور صبحي الصالح ــ رحمه الله ــ مثل هذه الأقوال من التخرصات والظنون وتأويلاتٍ شخصيةً مردُّها هوى كل مفسر وميله .(٣٠)وأخيراً جدير بنا أن نشير إلى ما هو أشد ظرفاً وطرافة في كتاب الأستاذ الجابي ، وهو رأيه القاضي بأن علم القرآن فوق علم البشر جميعهم وحتى يوم الدين . . وأن بيان القرآن على الوحه الصحيح بيده مقالدُه سبحانه وتعالى ، وأنه سيكشف على مافيه أول بأول . . .)) (٣١)

فما دام الأمر كذلك كيف استطاع الأستاذ الجابي أن يفسّر عددا كبيرا من الآيات جاعلاً من تفسيره حجة دامغة على كثير من القضايا ؟ وكيف بنى نقاشه وبراهينه وتوصّل إلى هذا الرد؟ أتراه التأييد والإلهام من الرب؟أفيكون الإله قد اختصه دون سواه بهذا الفضل وذاك الكشف ؟!!

أجل . . فلقد أشار في المقدمة إلى أنّ الله أيده ((في هذا الرد تأييدا عجيبا))



وكذا قال أيضا : ((هـذه الأمور والملاحظات وجّهني إليها ربي بفضلٍ خـاص منه . ويختص بفضله من يشـاء من عباده، وقد كشف عليّ أسساً سـتـة تضمن قوله . . .))[32] !!

(٨)الأستاذ محمد شفيق ياسين :

ثم عادت مجلة (نهج الإسـلام) ونشرت ثلاث مقالات متتالية هي قـراءة نقدية في مؤلَّف (الكتاب والقرآن) للأستاذ محمد شفيق ياسين .

وقد وقف في مقالته الأولى[33] على أمور محددة ليست عظيمة الأهمية إذا ماقورنت بكثير من القضايـا الحساسـة جداً التي طـرحها مؤلف (الكتـاب والقرآن) . فكـان مما اعترض عليه الأستاذ ياسين تقسيمُ الآيـات المتشابهة والمحكمة، وتفسير السبع المثاني، وبعض المفردات والمصطلحات .

أما مقالته الثانية[34] : (الحدود في الإسلام) فقد حاول فيهـا أن يعالج قضية من أهم قضـايـا الكتـاب وهي مفهوم الاستقـامـة والحنيفيـة التي أدت إلى مسألـة الحدود بالتذرع بعلم الرياضيات، وهذه القضية أعـدّها أجرأ ماطُرح منذ بداية عصر النهضة حتى الآن، لِمَا يترتّب عليها من نتائج، كمسألة لباس المرأة، وإن لم يُشِرْ الأستاذ ياسين إلى ذلك .

وفي مقالته الثالثة[35] عالج مـوضوع السنـة، ووضح فَهْمَ المؤلِّفِ لها، ثم أراد أن ينقض فيها كل ماطرحه المؤلف، وخاصة تفـريقَه بين النبوة والرسالة، وفهمه لهما، وفي فرضية الطـاعة المتصلة والطاعـة المنفصلة وحاول في ذلك كله أن يقـدم التصويـب فيما اعتقده خاطئاً، شارحا مفهـوم السنة وما يتعلق بها بالاستناد إلى التراث السلفي مما ورد في الفقه والتاريخ الإسلاميين، وإلى شرح بعض المفردات لغوياً .



(٩)الأستاذ طارق زيادة*

أما مجلة (الناقد) فقد نشرت مقالا للأستاذ (طارق زيادة) حول (الكتاب والقرآن) بعنوان (طرافة في التقسيم وغرابة في التأويل)[٣٦]. وقد وافق الأستاذ زيادة على صحة النظرية البيانية التي يستند إليها المؤلف القائلة بعدم وجود مترادفات بين الألفاظ بل متباينات، ولكنه وجدها غير كافية وحدها لقراءة معاصرة للقرآن الكريم محدًدا لذلك أسباباً خمسة.

الأول: أن هذه النظرية ليست جديدة ولا تجعل من القراءة قراءة معاصرة، والمؤلف عندما يفتش بين مقاصد اللغة عن المتباينات ضمن المترادفات من الألفاظ فهو يتابع المنهجية الفكرية السلفية نفسها تحت غطاء رقيق من الحديث عن العلم المادي والجدل والانفجار الأول

الثاني: أن المؤلف يبني تفسيره لله والوجود والإنسان على مذهب أحادي هو الألسنية، قائلا إنه اطلعَ على آخر ما توصلت إليه، دون أن يشرح لنا ما توصلت إليه، ومن ثَمّ فهذا النهج ليس كافيا لتفسير حقائق الوجود الكبرى.

الثالث. هو غياب الخلفية الفلسفية عن الكتاب مع تأكيد المؤلف لأهمية الفلسفة، وذلك بسبب عدم تعمق الكاتب في المفاهيم الفلسفية.

الرابع: أن المؤلف لم يستند ـ إلا نادراً ـ إلى مراجع تسوّغ ماذهب إليه، وكان في معظم مواقفه الفكرية تقريرياً دون أي تعليل.

الخامس: أن المؤلف أعطى لبعض الألفاظ والكلمات والتعابير تفسيراً قسرياً غرائبيا ليتلاءم مع وجهة نظره العلمية.

ثم ختم الأستاذ زيادة مقالته قائلا [٣٧]: «واعتقد أن مثل هذا الخطاب .. لا يدفع العرب والمسلمين إلى خلق تيار فكري نقدي عصري جديد يكون أساسا لخروجهم من مستنقع التخلف إلى آفاق القرن الحادي والعشرين»

المنهج والأسس المعتمدة في القراءة المعاصرة

مادُمْنا قد أشرنـا بدايةً إلى أننا سندرس هذا الكتاب مركّـزين على منهجه، فلابد إذن من إيجاز بنود هذا المنهج رغم طولها كما عُرِضَـتْ من قِبَل المقدِّم الدكتور جعفر دق الباب، ومن قِبَل المؤلف نفسه :

قال الـدكتور جعفـر تحت عنوان «المـهج الـذي تبناه المؤلف» : إنـه تبنى المنهج التاريخي العلمي المستنبـط من اتجاه مدرسة أبي علي الفـارسي التي بلورهـا ابن جِنّي في الخصائص، والجرجاني في الدلائل ومن جوانب نظرية ابن جني كما رآها :

- انطـلاقه مـن منطلق وصف البنية اللغـوية وصفـاً تطوريـاً ودراسة الأصـوات وأنواع الاشتقاق.
- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي مؤكّدا نشأة اللغة في أوقات متلاحقة ومحافظتها باستمرار على اتساق نظامها.
- بحثه في القوانين الصوتية العامة المنبثقةعن الخصائص الفيزيولوجية للإنسان.

أما بعض جوانب نظرية الجرجاني كما رآها الدكتور جعفر فهي :

- انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تزامنياً وربطها بالوظيفة الإبلاغية.
- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي وتأكيده لارتباط اللغة بالتفكير.

ثم عـرض بعـد ذلك المبـادىء التي يقوم عليهـا المنهج العلمي التـاريخي فكـان منها :

(١) التلازم بين النطق والتفكير ووظيفة الإبلاغ منذ بداية نشأة الكلام الإنساني.

(٢) تدرّج التفكير الإنساني في اكتماله وتطـوره من المشخص إلى المجرد، وكذلك النظام اللغوي الموازي له..

(٣) إنكار الترادف.

(٤) النظام اللغوي يؤلف كلاً واحداً، وتشكل مستويات البنية اللغوية فيه علاقة تأثير متبادل فيما بينها.

(٥) الاهتمام بالعام المطرد دون إهمال الاستثناءات.

ثم راح الدكتور جعفر يتحدث عن نشأة اللغة الإنسانية واستخداماتها وصفاتها العامة، كوحدة البنية التشريحية لجهاز النطق، ووحدة طرائق التفكير، والنزوع الاجتماعي، ثم أخذ يتحدث عن علم اللسانيات ومجال دراساته . . . "[31]

لقد آثرنا تلخيص استعراضات المقدّم على طولها لنطرح بعد ذلك بعض الأسئلة التي لا شكّ جالت في ذهن القارئ:

(١) ما علاقة الكلام السابق بتقديم منهج كتاب يدرس نصوص القرآن؟ وهل يشكّل ذلك منهجا لغويا؟ ثم كيف يضع عنوانا عن المنهج اللغوي المتبنّى ثم يدور بالقارئ في حديث عن نشأة اللغة وعن أصواتها وعلاقتها بالوعي الإنساني والصفات العامة للغات الإنسانية والبنية التشريحية لجهاز النطق؟

بل السؤال الأهم لِمَ يُحشد هذا الشتات الذي يرهب القارئ في مقدمة الكتاب دون أن يكون له صلة مباشرة بالكتاب أو منهجه المتبع؟

(٢) وأمر آخر يجب أن يُذكر ههنا وهو أن محور نظرية عبدالقاهر الجرجاني - أصلا - لا يتجلّى فيما ذكره المقدِّم؛ بل يتجلى في نظرية النَّظْم التي يدرس من خلالها الدلالة الناتجة عن التركيب النحوي وعلاقات التأثير بين روابطه وأبنيته الداخلية، فعنده أن المفردة لا تأخذ دلالتها الحقيقية وامتيازها إلا في سياقها؛ الذي تتفاعل فيه مع بنى التركيب، ولا قيمة لها خارج هذا السياق . . فهل يا تُرى طُبِّقت هذه النظرية في الكتاب؟

(٣) أما ابن جني فقد كان اهتمامه منصباً على علم التصريف، فحاول أن يضع الأصول الكلية لهذا العلم، وكان يُعْنَى بالقياس عناية فائقة . . فهل يا ترى استفيد من علم الصرف في فهم مفردات الآيات وبنائها الصرفي والمعنى الذي يضفيه عليها؟

لا يحق لنا أن نجيب الآن على هذه الأسئلة وتلك، فلابد من دراسة الظواهر أولاً وتحليلها، فهي التي ستعطينا النتائج التي تستطيع أن تفسر لنا كثيرا من هذه التساؤلات.

ـ ولم يكن المؤلف مختلفا كثيرا عن المقَدّم في توضيح منهج الكتاب، وقد تجشّمنا عناء الصبر والجَلَد ونحن نقرأ تحت عبارة «إن المنهج المتبع هو ما يلي» كلاماً مبعثراً عن العلاقة بين الوعي والوجود المادي، ودعوة إلى فلسفة إسلامية معاصرة، وأنّ الكون مادي والعقل قادر على إدراكه، وتدرج المعرفة الإنسانية من التفكير المشخص إلى المجرد، والنظرية العلمية القائلة أن الكون نتيجة انفجار هائل، وأنه لم ينشأ من عدم بل من مادة أخرى . . . . . إلى آخر هذا الكلام الذي يبهر العيون والأبصار. . . حتى وصل إلى حديثه عن الأسس التي اعتمدها في قراءته الجديدة للقرآن. . . . ونوجزها على النحو التالي :

(١) مسح عام لخصائص اللسان العربي.
(٢) الاعتماد على المنهج اللغوي للفارسي المتمثل بابن حني والجرجاني.
(٣) الاستناد إلى الشعر الجاهلي.
(٤) الاطلاع على آخر نتائج علوم اللسانيات وإنكار الترادف.
(٥) الاعتماد على معجم مقاييس اللغة لابن فارس بشكل أساسي دون إغفال بقية المعاجم.
(٦) صلاحية الإسلام لكل زمان ومكان.
(٧) قابلية كل ما جاء في القرآن للفهم.
(٨) احترام المؤلف عَقْلَ القاريء أكثر من احترامه لعواطفه.

ولا بد أن نضيف على هذه البنود تأكيدات المؤلف الصارخة لاتباعه النهج العلمي الموضوعي؛ واعتماده الدقة المتناهية والإكبار العظيم لعقل القاريء، ويمكننا أن نستعير بعض عباراته المتناثرة في أنحاء الكتاب مثل :

ـ «سيجد (القاريء) فيه احتراما شديدا وإكبارا عظيما لفكره وعقله
ـ «كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي. . [41]»
ـ «إن الأخلاق الإسلامية تلزم الإنسان أن يتحلّى بالأمانة العلمية.
ـ «المنهج المقترح في معالجة الكتاب والقرآن معالجة علمية [42]»
ـ «وضعتُ منهجاً علميا في فهم الكتاب[43]. . . »

ـ «دقـة المصطلح في الكتـاب والمصطلحـات الـواردة في الكتـاب تـرقى إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا واعتقد في المستقبل أيضا . . (٤٤)»

ـ «إننا مقيـدون فقط بقواعد البحث العلمي والتفكير الموصوعي وبـالأرضية العلمية في عصرنا . (٤٥)»

إن هـذه الأسس المعتمدة في الكتـاب ستكـون نصب أعينـا ونحن ندرس هـذا الكتاب، وسنجعلها المنار الذي يهدينا في مناقشة أطروحات الكتاب ومعالجة قضاياه.

خصائص اللغة العربية

سنعالج في هذه المسألة مجموعة من القضايـا الجزئية؛ نستقري بها دعامةً رئيسية من دعائم منهج الكتاب، وهي خصائص اللغة العربيـة التي اعتمدها، ونرصدها من خلال ثلاثة جوانب، جانب نحوي وآخر معجمي وثالث صرفي، باعتبار أن خصائص اللغة العربية تتمثّل في علومها وأنظمتها.

(١) يرى البـاحـث الكريم أن الفرقان هو غير القرآن ويأتي بـآية يجعلها دليلاً على ذلك تقول: (شهـر رمضان الذي أُنْزِلَ فيـه القرآنُ هدًى للنـاس وبيناتٍ من الهدى والفرقانِ) (٤٦)

ويعلّق قائلاً: «وبما أن الفـرقان جـاء معـطوفاً على القـرآن يُستنتج أن الفرقـان غيـر القرآن» (٤٧)

وهنـا لايسعنـا إلا أن نعـود إلى منهجـه القـاضي بمسح عـام لخصـائص اللغـة العربية؛ لعلنا نفهم معنى كلمـة المسح، فكلمـة الفرقـان ليست معطـوفة على القـرآن أصلا؛ لأنها مجرورة بالكسرة لعطفها على الهدى، أما كلمة (القرآن) فهي مرفوعة بالضمة لنيابتها عن الفاعل. وتـابعية المعطوف للمعطوف عليه في الحكم الإعرابي يعـرفه تلاميذ المرحلة الإبتدائية ! . .



ثم إنّ واو العطف أصلاً لا تختص بعطف المتغـايرات والمتباينات، وليس وجـوبا أن يكون المعطوف شيئا غير المعطوف عليه أو مخالفا له؛ كما فهم المؤلف وبنى ' على هذا الفهم المغلـوط أمـورا كثيرة ونتـائج خطيرة، فـالأصل أن واو العطف تفيـد مطلق الجمع، ولها خمسـة عشر حكماً أحدهـا أنها تعطف الشيء على شبيهه في المعنى، كقـول الشاعر عدي بن زيد العبادي :

فقدّمت الأديمَ لراهشيه   وألفى ' قولها كذباً ومَيْنا

فالمَيْن هو الكذب نفسه والعطف للتوكيد .

(٢)ويقـرّر السيد المؤلف، حين أراد شرح تسميـة القـرآن، أنها من فعل (قـرن)ويقول :
«والأسـاس في اللسان العربي هو فعل قرن، فعند ابن فارس نرى أن فعل (قرأ) اشتق من فعل (قرن)، ومن هنا جاء معنى القراءة عند العرب . . . . » (٤٨)

ولا شك أن القـاريء العادي سيقتنع تمامـا، ولن يجرؤ على خلاف ذلك بعـد أن أرهبتّه عباراتٌ مثل (والأساس في اللسان العـربي . . ـ فعند ابن فارس .) والحقيقة أن الأستاد الدكتور شحرور ينسب إلى ابن فارس مـالا عِلْمَ له به، وما لَمْ يقله في يوم من الأيام، والغـريب حقاً أن يتجـرأ على تزييف أمـر لا يحتاج التوثّق مـن صحته إلى أدنى جهد، فهـذه معاجم اللغـة بين أيدينـا وهذا معجم المقـاييس لا نجده يقـول إن (قرأ) اشتق من (قرن) !!

(٣) أمـا القضية الثـالثـة التي نقف عليهـا ههنا فتتجلى في أن السيـد المؤلف يقـرر أن ((البركـة في اللسان العـربي تعني التكاثـر والتـوالد وتعني الثبـات . . . ووصف الكتاب بأنـه مبارك يعني ثبات النص وبمعنى الثبـات جاء قوله (تبـارك الله) أي ثبت ولم يتغير. . .)) (٤٩). هذا الكلام من الناحية اللغـوية فاسد تماما، ويدل على عـدم المقــدرة على قـراءة المعجم والجهل بعلم الصرف، إذا اخترنــا احتمال عـدم التعمد، فـالبركة في اللغـة العربيـة لاتعني الثبات أبـدا ولم تعنِها قـط، إنما الثبات للبروك لا البركـة، ولاأدري كيف ينسـب البـاحث الكـريـم كل شيء إلى اللسـان

العربي؟ فالبركة في المعجمات اللغوية جميعا تعني النماء والزيادة والكثرة في الخير[٥٥]؛ بما فيها معجم مقاييس اللغة لابن فارس ـــ الذي ادعى السيد المؤلف أنه اعتمده على نحو أساسي - يعطي معنى النماء والزيادة، وأما معنى الثبات فهو من الفعل برك يبرك بروكا، وهو - والعفو منكم - يقال للبعير، ومعناه استناخ، كما تذكر كل المعجمات بما فيها المقاييس.

وفي الشعر : وإنْ بركتْ منها عجاساءُ جِلّةٌ بمحْنية أجلىْ العفاس وبرْوعا

و (تبارك الله) معناها في اللغة : تقدّس وتنزه وتطهّر، وتنصّ المعجمات كلها على ذلك حرفيا، أما القول بأن (تبارك الله) معناها : ثبت ولم يتغير، فهذا معنى غير موجود في اللغة العربية إطلاقا، وهو معنى لم يأتِ به إلا السيد المؤلف، فلماذا ينسبه إلى اللسان العربي ولا ينسبه إلى نفسه؟

أما كلمة (مبارك) فلا تعني ثبات النص كما زعم، فهي اسم مفعول من الفعل (بارك)، وبارك الله الشيء : أي وضع فيه البركة، وهي عبارة المعجم، وفي الشعر يقول الراجز:

بارك فيك الله من ذي آلّ

فالمعنى الذي يحمله (بارك)مستقل تماما عن معنى (برك)، لأن الألف المزيدة في الأول أفادت الإغناء عن المجرد، أي أكسبت الفعل معنى جديدا لاعلاقة له بالفعل المجرد الأصلي.

فأين اختفى علم الفارسي وابن جني وما أرهَبَنا به المؤلف في مقدمته؟ وأين مازعمه من اعتماد على خصائص اللغة العربية وعلى معجم المقاييس واستناد إلى الشعر الجاهلي؟

المنهج العلمي واحترام عقل القاريء :

ـ ثمة أفكار يطرحها المؤلف تتناول مسائل هامةً وكبيرة جدا تختص بعلم الانتربولوجيا، سنعالج أنموذجا منها، لنرى كيف يحاكمها ويبرهن على صحتها، وتتبين مدى تطبيقه لمنهجه العلمي والموضوعي المحترم لعقل القاريء.

يرى الباحث الكريم أن هناك جنساً بشرياً وجنساً إنسانياً، وآدم هو أبو الجنس الإنساني لاالبشري، والروح هي التي حولت البشر إلى إنسان، أي نقلته من المملكة الحيوانية إلى كائن عاقل واع، فقبل آدم ((كان ثمة صنف من المملكة الحيوانية يدعى البشر، ثم اصطفى الله آدم وزوجته من ذلك الصنف (إنّ الله اصطفى آدم . .) لقد نفخ الله الروح في البشر فتحول إلى إنسان وتطور وتقدم، ولم ينفخ الروح في القرود فبقيت كما هي . . .))[51]

وهنا لابد أن يتساءل القاريء عن الكيفية التي توصل بها السيد المؤلف إلى هذه الأفكار المهمة، وعن الأدلة والبراهين التي اعتمدها، دون أن نشير إلى فرضية داروين ومن بعده في أصل الأنواع، مادام السيد الكاتب يقرأ ذلك من خلال نصوص القرآن.

لقد استند المؤلف في رأيه حول الفصل بين الجنس البشرى والجنس الإنساني إلى دليل مابعده دليل، وهو أن كلية الطب تسمى كلية الطب البشري لاالإنساني، لأنها تدرس الإنسان بصفته كائنا حياً مشابها لبقية المخلوقات، وبالمقابل هناك علوم تسمى العلوم الإنسانية لا البشرية لأن الإنسان هو الذي أوجدها، كالقانون والسياسة والآداب والفلسفة . . . [52]!

لاشك في أن هذا الكلام لايمثل براهين علمية، ولا أدلة عقلية، ولاعلاقة له أصلاً بأي منهج علمي، وهو من ثم لايحمل أي احترام لعقل القاريء وفكره، إلا إذا اعتبرنا أن التصورات والافتراضات المتخيلة هي من الحقائق العلمية، أما الآية التي

أوردها السيد المؤلف وكأنها شاهد على أن الله اصطفى آدم من المملكة الحيوانية وهي قوله عز وجل : (إن الله اصطفى آدم) فقد بترها ولم يكملها وهي كاملةً :

(إن الله اصطفى آدم ونوحاً وآل إبراهيم وآل عمران على العالمين)[53] وهي واضحة الدلالة فهل كان نوح أيضا وآل إبراهيم وآل عمران في المملكة الحيوانية المسماة بالبشر، ثم اصطفاهم الله من ذلك الصنف ؟!

إن إيراد الآية كاملةً يكشف عن فكرتها ومعناها الحقيقين، ومن ثم لاتصلح للاستشهاد على فكرة السيد المؤلف التي افترضها من خارج السياق القرآني .

ونضيف إلى ذلك أن هناك آياتٍ صريحةً توضح نشأة الإنسان بجلاء ينتهي معه أي شك، فهو إذا ادعى أن الإنسان نشأ من البشر الحيواني فماذا سيفعل بالآيات الأخرى التي تصرّح بنشأة الإنسان مثل : (ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمإٍ مسنون)[54]

(وبدأ خلق الإنسان من طين)[55]

فدلالتهما واضحة، والحديث فيهما عن الإنسان لا البشر، فما الأمر إذن؟ أفلايحق لنا بعدُ . . أن نعرف طريقته في استقراء القرآن ؟ بل إن الطرفة الأكبر نجدها في مقدمة الكتاب الأولى، وهي الادعاء بأن الكاتب انطلق من فهم جديد لمعنى ترتيل القرآن، والذي يعني الترتيب والنظم للموضوعات الواحدة الواردة في آيات مختلفة من القرآن في نسق واحد كي يسهل فهمها، بل إن السيد المؤلف جعل (الترتيل) قاعدة أساسية من قواعد التأويل التي وضعها، ونحن لانريد أكثر من هذا، فلماذا تجاهل الآيات السابقة ولم يطبق فهمه للترتيل كما أوهمنا ؟!

ثم إن هناك آية ثالثة تقول : (قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إليّ أنما إلهكم إله واحد)[57]فهل يعقل أن يوحىٰ إلى كائن بشري هو صنف من المملكة المذكورة لمّا يصبحْ إنسانا بعد؟

ولماذا لم يذكر المؤلف هذه الآية على الرغم من فهمه لمعنى الترتيل ؟ ولا نظن أنها جاءت من خارج القرآن !!

إن الفصل بين البشر والإنسان، والحديث عن العلاقة بينهما، ليست الفكرة الوحيدة التي يقررها السيد الباحث على هذا النحو، وبهذا الأسلوب، وينسبها إلى القرآن، بل إنه يتحدث في قسم آخر عن مراحل نشأة الفكرة والكلام الإنساني وكأنه يتحدث عن حقائق مثبتة، يقررها بكل بساطة دون أن ينسى أن ينسب ذلك إلى القرآن الكريم، فيرى أن هناك آدم الأول وآدم الثاني وآدم الثالث . . . . .(٥٨)

ـ فأما مرحلة آدم الأول فهي مرحلة تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة، وقد عبر عنها القرآن حسب رأي المؤلف بقوله : (وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم . . . صادقين)(٥٩)

ويفسر التعليم هنا أنه يعني أن آدم أصبح يميِّز بواسطة الحواس، ويقلِّد بواسطة الصوت، كما يفسر كلمة آدم بأنها جنس البشر وقد انتصب على قدميه، وأصبح جاهزا لعملية الأنسنة .

ـ وأما مرحلة آدم الثاني فهي مرحلة ظهور التقطيع الصوتي بواسطة فعل الأمر، فمثلا :

تكرار : خَرْخَرْ فعل الأمر : خَرْخِرْ. وقد جاءت هذه المرحلة في قوله تعالى (قال ياآدم أنبئهم بأسمائهم . . . . تكتمون)(٦٠)

ويفسر الآية بما يتناسب مع المرحلة المذكورة، ويرى أنه في هذه المرحلة بدأ البشر يصبح إنساناً، ثم يشرح جنة آدم ويحدد مكانها، فهي في المنطقة الاستوائية من الأرض قال :

(هي عبارة عن غابات استوائية فيها أشجار مثمرة متوفر فيها الطعام والماء والظل . . . .)(٦١)

ـ وأما مرحلة آدم الثالث فهي القفزة الهائلة في نفخة الروح، وهي قفزة

التجريد، ويمثل هذه المرحلة قوله تعالى: (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم) (٦٢)

وقد جاءت قفزة التجريد من الله مباشرة، أي سمع فعل أمر من صوتين أو ثلاثة مقطعة كقوله: تُبْ فتاب عليه . إلى آخر هذا الكلام الطويل الذي لخصناه مما يقارب عشر الصفحات

وبعد . . فنحن نحترم وجهة نظر السيد المؤلف على أنها تصورات وافتراضات خاصة به، ولكن لايجوز له أن يفرض علينا هذه التصورات على أنها حقائق علمية ثابتة، فيصادر بذلك المتلقي، كما لا يجوز له أن يدعي أنه إنما ينطلق من القرآن، ثم لماذا يجبر آياته على التعبير عن هذه الافتراضات التي لاتستند إلى دليل علمي أو برهان عقلي؟ فهو يفترض أمورا من وحي خياله الفذ، ثم يجعلها حقائق مسلمة يفسر القرآن في ضوئها، من خلال تجاوز حدود اللغة وأنظمتها التعبيرية ودلالاتها التركيبية !

إن نصوص القرآن هي قبل كل شيء تشكيل لغوي له ضوابط منطقية وأنظمة دقيقة، وأيّ معنى يوضع لآية يجب أن يستوعبه تشكيلها اللغوي بقوانينه المعجمية والصرفية والنحوية والبلاغية

بيد أن السيد المؤلف يفترض المعاني والأفكار من خارج النص ويلقيها بصيغة يقينية، ثم يسوق آيات القرآن زاعما أنها تعبرّ عن أطروحاته، وبالأحرى زاعما أن أطروحاته يستنبطها من القرآن . . . ومن هنا ينشأ انفصام حادّ بين التشكيل اللغوي لهذه الآيات وبين المعاني المتوهَّمة التي يفترضها، فلاندري بعد ذلك العلاقة بين التشكيل والمعنى، لأنها تنهار انهيارا فظيعا. ثم إنّ مثل هذه الافتراضات التي تبتعد عن المنهج العلمي، حين لا تستند على أي دليل علمي أو برهان عقلي أو قرائن لفظية، تُقَرِّبنا من التفكير الخرافي . .



القرآن والكتب السماوية

يرى السيد المؤلف أن القرآن لم يأت مصدّقا للكتب السماوية قبله، بل أتى ناسخا لها، ثم يشن حملة شعواء على الفقهاء والمفسرين، رائيا أنهم أخطؤوا خطأ فادحا عندما ظنوا أن القرآن أتى مصدقا للكتب السماوية قبله، وكان فهمهم خاطئا لعبارة (مصدقا لما بين يديه) ويصحّح قائلا: «إن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائما الحاضر ولا تعني الماضي . .»(٦٣)

أقول: إن القرآن كونه مصدقا للكتب السماوية السابقة الإنجيل والتوراة، وشاهدا لها بالصحة والثبات، هو أمر مبرهن عليه ومثبت بآيات أخرى واضحة الدلالة، وكذلك عبارة (مابين يديه) في دلالتها على مامضى وسلف وتقدم كما ينص المعجم . . . فنحن أمام فكرة مثبتة بأدلة منطقية، ومعروف في المنهج العلمي لكل العلوم النظرية والتطبيقية أنّ رفض أي فكرة أو واقعة مبرهن عليها لايتم إلا بنقض أدلتها وإثبات ضعفها، أو بالإتيان بأدلة أخرى أقوى من الأولى ومخالفة لها، وعند ذلك يكون رفض الواقعة أو الفكرة منطقيا يؤخذ به، وإلا كان هراء وسخفا وتضليلا للمتلقي.

والباحث الكريم أراد أن يثبت رأيه السابق بكلام كثير، لاقيمة له علميا ولا يسير على أي منهج علمي، فلاهو نقض أدلة الفكرة، ولا هو أتى بحجج أقوى مخالفة، لقد زعم أن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائما الحاضر ولاتعني الماضي، وهذا تزييف لحقائق اللغة لأن اللسان العربي لايعني هذا المعنى، والعبارة أصلالاتحمل معنى الزمن الحاضر، وليس ثمة قرينة لفظية تدل على ذلك، ولنا على صحة ما نذهب إليه براهين عديدة.

فأولا: لقد نص المعجم صراحة (لسان العرب) على أن عبارة (ما بين يدبه) تعني الكتب المتقدمه.



وثانيا : قد دلت هذه العبارة بوضوح وجلاء على الزمن الماضي ، وعلى الكتب السابقة، في آيات أخرى منها :

(ومصدقا لما بين يدي من التوراة)[64]

(وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم **مصدقا لما بين يديه من التوراة**)[65]

(وآتيناه الإنجيل فيه هدى ونور **ومصدقا** لمابين يديه من التوراة) [66]

فهنا عبارة (مابين يديه) قد دلت على الزمن الماضي ، لأن (من) هنا بيانية ، ولماكان وجود التوراة قبل وجود المسيح عليه السلام ، دل ذلك يقينا على معنى المضي والتقدم، فكيف يقبلها المؤلف هنا دالة على ما قد سلف ، ويرفضها في موضع آخر زاعما أنها تعني الحاضر دائما؟

ثالثا : إن القرآن نفسه يصرح بجلاء في آيات أخرى أنه أتى مصدقا للإنجيل والتوراة ليشهد لهما بالصحة والثبات ، بيد أن المؤلف تجاهل ذلك، ومن هذه الآيات قوله تعالى:

(ياأيها الذين أوتوا الكتاب آمنوا بما أنزلنا مصدقا لما معكم)

فماذا كان مع أهل الكتاب غير الإنجيل ؟ وهل بعد هذه الآية إشكال أو إبهام؟ فأي دراسة منطقية تخوله أن يتجاهل كل هذه الأمور ، وأي منهج علمي يدعيه يقبل منه أن يكذب على اللغة ، ويخالف دلالاتها ، ويزعم فيها معاني ليست فيها؟ وهل هناك استخفاف بعقل القارىء أكثر من ذلك ؟

والسيد المؤلف لايقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى ماهو أخطر من هذا حين يتهم جميع المفسرين والفقهاء المسلمين الذين قالوا بأن (الذى بين يديه) تعني الكتب السماوية السابقة يتهمهم جميعا بأنهم "قصموا ظهر نبوة محمد (ص) بهذا الفهم" [67]

فماذا يترتب على هذا الكلام ؟

يترتب عليه أن نقول لجمهور المسلمين إنكم تأخذون دينكم عن أناس قصموا

ظهر نبوة محمد (ص)، لأن كل هؤلاء المفسرين والفقهاء الذين تتبعونهم قد قصموا ظهر نبوة محمد. والمؤلف يصرح بوضوح في موضع آخر قائلا: علينا أن نسحب القرآن من أيدي العلماء ورجال الدين. (٦٨)ولكن عَمَّنْ سيأخذ الناس دينهم والأمر كذلك؟ ومن سيتبعون ؟

لعل الأمر أن يأخذوا دينهم عن ذاك الذي كشف لهم حقيقة هؤلاء المفسرين والفقهاء الذين قصموا ظهر نبوة محمد!.

ثمّ إن طرح فكرة مغلوطة كهذه (أنَّ القرآن أتى ناسخاً لا مصدقاً للإنجيل والتوراة على عكس ما هو مصرَّح به في آيات القرآن) هو أمر ذو نتائج خطيرة، ليس لأنه طرح غوغائي بلا أي دليل منطقي أو قرينة لغوية فحسب، بل لأنه يخلق تفرقة حادة بين الأديان، ولأنه يوحي بأن الإسلام لا يعترف بالإنجيل والتوراة، مما يعني طعناً بوحدة الأديان السماوية وتكاملها، وطعناً بمصدرها الواحد، وما على المسيحيين إذ ذاك إلا أن يبحثوا عن إله آخر غير الذي يعبده المسلمين لأن إله المسلمين في قرآنه لا يعترف بكتابهم السماوي، ولو أنه هو الذي أنزله لكان حرياً به أن يُصدّقه!

والحقيقة أن اتكاء المؤلف على أن الإنجيل والتوراة في القرن السابع غير صحيحين لا ينهض دليلاً لمِا زعم، لأن الله إنما يُصدّق في قرآنه كتابيه اللذين أنزلهما على نبييه موسى وعيسى عليهما السلام، وأما تخويفه بأنه أجدر بالمسلمين - في حالة تصديق القرآن للتوراة والإنجيل - أن يعتنقوا اليهودية أو النصرانية فهذا لغو فارغ يدل على قصور في فهم السيد الكاتب، لأن المسلمين أصلاً يؤمنون باليهودية دينا بعثه الله على يدي نبيه موسى، وأنزل معه التوراة. ويؤمنون بالمسيحية ديناً بعثه الله بالحق، وبالمسيح رسولاً اختاره الله وأيّده بروح القدس، وآتاه الإنجيل وجعله نبيا، بل إنّ هذه الأمور هي من أركان الإيمان الأساسية عند المسلمين



المتشابهات والمحكمات

من التقسيمات الجميلة للسيد الباحث فصله بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات وتحديدهن على نحو لم يسبق إليه، فالآيات المتشابهات عنده هي القرآن والسبع المثاني، وعليه أصبح القرآن جزءا من المصحف حسب رأيه، وأما الآيات المحكمات فهي التي تشتمل على التعليمات والأحكام والحدود.. وهي متوزعة في كل المصحف، فأحكام في سورة البقرة وأخرى في المائدة والنساء.. إلخ. فإذا سأل سائل: ماذا وُضِعَ بين آيات الكتاب المحكم؟ يجيبه السيد المؤلف بأنه وُضِع بينها آيات المتشابه، أي القرآن الذي فيه القوانين العامة الناظمة للوجود (٦٩)، ويثبت ذلك من خلال ما أسماه الربط بين الآيتين:

(الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) (١٠٠)

(كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) (١١)

ثم يعلّق على الآية الثانية قائلا:

" فصيغة (قرآنا عربيا) هي حال الفعل (فصلت) وليست وصفا لكلمة (كتاب)، أي أن آيات الكتاب المحكم فصل بعضها عن بعض ووُضِع بينها القرآن (٧٢) ... "

وبالطبع إن السيد المؤلف هنا يصحح كلاما لم يدّعه أحد، فلا نعتقد أن ثمة عاقلا كان يظن أن (قرآنا) هي وصف للكتاب بمعنى الصفة.

ثم أن كلمة (قرآنا) ليست حالا للفعل (فصلت) كما زعم المؤلف، فالذي يبيّن حال الفعل أو نوعه هو المفعول المطلق لا الحال، إنما هي حال لكلمة (آياته)، ومعروف أن الحال لابد لها من صاحب تُبَيِّن هيئته حين وقوع الفعل، (وآياته) هي صاحبة الحال، والهاء فيها عائدة على الكتاب، وعلى هذا يكون المعنى الناتج عن التركيب هو: فُصّلت آيات الكتاب في حال كونه قرآنا عربيا. وهذه الحال هي جامدة



غير مؤوّلة بالمشتق، وتسمى بالحال الموطئة، وهي التي تكون موصوفة، نحو قوله تعالى (فتمثل لها بشرا سويا). ولما كانت الحال هي نفس صاحبها في المعنى اقتضى ذلك أن تكون (قرآنا) تعني آيات الكتاب نفسها، فكيف يُقبَل بعد ذلك المعنى الذي ادعاه المؤلف، وهو أن (آيات الكتاب فُصِل بعضها عن بعض ووُضِع بينها القرآن) فهذا المعنى خارج التشكيل اللغوي للآية، ولا علاقة له بتركيبها النحوي لا من قريب ولا من بعيد، فلو أن العبارة في الآية جاءت على النحو التالي (كتاب فُصِلت آياته بقرآن عربي) لكان معنى المؤلف صحيحا، بيد أن هذا التركيب لم يُذكر، ومن هنا يكون السيد المؤلف قد أتى بمعنى لتشكيل لغوي آخر استمده من خياله الخصيب لا من القرآن.

وبما أن السيد المؤلف وجد أن هناك تداخلا بين آيات المحكم وآيات المتشابه كان لا بد أن يستقصي حسب نهجه سور الكتاب، فإذا به يقرر أن هناك سورة واحدة فقط في الكتاب أتت محكمة في كل آياتها، وليس فيها آيات من المتشابه (أي من القرآن)، وهي سورة التوبة [73]، وهي عنده السورة الوحيدة التي لم تبدأ بعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) والشيء الطريف هنا أنه يعلل عدم ابتدائها بالبسملة تعليلا مضحكا، إذ يرى أن السبب في ذلك هو أنها تخلو من آيات المتشابه، فعنده أن الآيات المتشابهات كلها آيات رحمانية، فلما خلت سورة التوبة من المتشابه الرحماني لم يعد بالإمكان أن يكون اسم الرحمن في البسملة مبتدئا سورة التوبة !

والسؤال الذي يجب أن يسأل هنا هو : مادامت آيات المتشابهة هي الرحمانية، وآيات المحكم غير رحمانية، فما عساها تكون ؟. .

وبعبارة أخرى : إذا لم تكن المحكمات آيات رحمانية فهل تراها آيات شيطانية؟ .
نقول هذا تحديدا لأن السيد الباحث جعل مصطلح الشيطان هو الطرف المقابل النقيض لمصطلح الرحمن[74]!

ولكن هلا عرفنا كيف كان المتشابه رحمانيا ولم ؟

لقد توصل السيد المؤلف إلى أن المتشابه رحماني مستدلا بالآية (الرحمن علّم القرآن) بعد أن فسرها تفسيرا غريبا ، يقول "إن آية (علّم القرآن) لاتعني أنه علمه للآخرين بمعنى العملية التعليمية ، ولكنها تعني أنه وضع اسم الرحمن علامة للقرآن لكي يميّز(٧٥). . "

وهنا لابد أن نبين أنه إذا كان اسم الرحمن علامة للقرآن حسب رأيه ، وجب بالضرورة أن تكون كلمة (الرحمن) مجردة من دلالتها على الذات الإلهية في هذا الموضع ، ويكون المقصود منها لفظها فحسب ، لأنه لايعقل أن يكون الله هو العلامة فيتحد الواضع بالموضوع . .

فإذا كان لفظة (الرحمن) علامة ميزت القرآن . . فكيف لعلامةٍ أن تخلق الإنسان وتعلمه البيان ؟ . .

إن المؤلف يتجاهل السياق الذي وردت فيه الآية تماما ، والسياق كما نعلم :

(الرحمن ، علم القرآن ، خلق الإنسان ، علمه البيان . .)

وهذا التجاهل لايجوز في منهج يحترم نفسه ، لأن فيه تزييفا لحقائق اللغة ومدلولاتها ، فالكلمة لاتكتسب معناها الكامل إلا في سياقها وارتباطها بما قبلها وما بعدها ، ومتى جردت من سياقها لم يعد لها أي قيمة ، إنما تأخذ قيمتها ودلالتها الحقيقية من خلال التركيب النحوي . . وفي الحقيقة أن هذا هو جوهر نظرية عبدالقاهر الجرجاني فلماذا لم يطبقها الكاتب هنا وهو الذي زعم أنها أحد أركان منهجه؟ بل لم كان يخدعنا ويرهبنا بأسماء رنانة لعلماء اللغة دون أن يطبّق منهجهم؟ . .

معروف في الآية الكريمة أن الجمل : (علم القرآن ــ خلق الإنسان ــ علمه البيان)هي أخبار لمبتدأ واحد هو (الرحمن)الذى تعود إليه الضمائر المستترة لفواعل هذه الأفعال ، ومن هنا وجب أن تكون متساوقة متناسبة خالية من التناقض مكمّلة

بعضها بعضـا لتساهم جميعا في أداء المعنى ، وتكـون قرائن لفظية تؤكـد توجه الـدلالة المعنوية إلى وجهها الصحيح .

إن تجاهل السياق على هذا النحو هو مسخ للغة وتشويه لما تحمل من معان ، بل هو قبل ذلك تحطيم لنظرية الجرجاني التي أكـد المؤلف أنه اعتمدها في منهجه . ترى ألا يعني هذا كـذبا على القاريء، وتضليلا لـه ، وإرهابه بألفاظ كبيرة عن النظـريات والمناهج اللغوية والدقة العلمية ؟ . .

والسيد الباحث لايقـف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى ما هـو أسوأ من ذلك ، فهو يبث فكـرة فحواها أن الصحابة هـم الـذين وضعوا ترتيب السـور في القرآن ، وهذا أمر خطير ، ولكن المؤلف يلفه بعبارة دسمة وجميلة تـوحي باحترام الصحابة ومدحهم لتمريـر هذه الفكرة في سياق حـديثه عن سورة التوبـة ، فيقول : "وقد كان الصحـابة رضوان اللـه عليهم واعين لهذه الحالة تماما حيث وضعوهـا سورة لوحدهـا ولم يعتبروها تتمة لسورة الأنفال (٧٦). . " .

ترى ألا يعني هذا الكلام أن الصحابة هم الذين رتبوا سور القرآن؟فهم إذا شاؤوا اعتبروا مجموعـة من الآيـات سورة مستقلـة ، وإن شاؤوا اعتبروهـا تتمة لسـورة أخرى حسبما يرون . . .

وهذا من شأنـه أن يمهد للقول بأن البشر قد عبثـوا بهذا الكتاب السماوي ، فهم الذين رتبوا سوره لتتناسب مع أغراضهـم . . ثم يقال ومن هؤلاء الصحابة أصلا ؟ إنهم رجـال كأي رجـال وليسوا أنبيـاء معصـومين يـوحىٰ إليهم ، وهـذا صحيح ، ومن ثم لايمنع ذلك أن ينبري أحدهم ليقـول : أنا أرتب سور القـرآن على نحو آخر يكـون هو تـرتيبهـا الحقيقي ، والصحـابة ليسـوا بأفضل مني مـادامـوا بشرا يصـدر عنهم الخطأ والصواب . . . إلخ .

والحق ان الخلاف (في أن هنا لك قسما ضئيـلا من القرآن كـان ترتيبه اجتهـاديا)

ليس حديث العهد ، ولكنه يعتمد على حديث ضعيف جدا ، إن لم يكن باطلا ، ينفرد بروايته (يريد الفارسي) المذكور في الضعفاء عند البخاري ، وقد علق عليه العلامة الجليل أحمد محمد شاكر وقال : إنه حديث لاأصل له .

ونشير هنا إلى أن الدكتور شحرور لم يعتدّ كثيرا في كتابه بالأحاديث حتى الصحيحة منها ، فهو يشك بأي حديث ، وإن ذكر حديثا ـ على ندرة ذلك ـ يسبقه بعبارة (إن صح) ولو كان صحيحا ، فهل تراه ههنا يعتدّ بحديث باطل ؟ فتأمل . .

ولكن لماذا تداخلت الآيات المتشابهات بآيات الأحكام ؟ وما الغايات التي فصل الكتاب من أجلها على هذا النحو ؟ . .

إنه سؤال يطرحه المؤلف ليجيب عنه ، فيطرح من خلال تلك الإجابة فكرة خطيرة فحواها أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير والتقليد ، وليس فيها أي إعجاز ، لذلك كانت الآيات المتشابهات موزعة بين آيات الأحكام لتحفظها من التزوير والإضافات والنقصان(١١١) فعدد الآيات وترتيبها في السورة المؤلفة من محكم ومتشابه أصبح مضبوطا تماما وكذلك موقع كل آية أصبح مضبوطا ، بسبب ذلك التداخل .

أولا : إن الادعاء غير المبرهن عليه سخف ولا قيمة له إطلاقا ، صحيح أن المؤلف قد ساق آية استند عليها ، وهي (وأنزلنا إليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه)(١١٢)

إلا أننا أوضحنا فيما سبق معنى (ما بين يديه) الدال على ما سبق وتقدم من الكتب السماوية ، وأثبتنا ذلك بقرائن لفظية وشواهد لغوية ، ونضيف ههنا أن كلمة (الكتاب) الأولى تشير إلى كتاب المسلمين ، والثانية إلى الكتب السماوية السابقة بدلالة (مابين يديه) ، وبالاعتماد على السياق العام قبل الآية الذي يؤكد هذا المعنى ، وهو عليه قرينة ، إذن كلمة (كتاب) الثانية هي دال على مدلول آخر غير الذي تدل عليه

الأولى ، ولو كانتا بمعنى واحد لوجب إضهار الثانية والتعويص منها بضميرها الغائب، وإلا كان ذكرها ضربا من العبث والركة ، ولايستقيم التركيب معه . .

ثانيا : كلام السيد المؤلف السابق يفضي إلى أن الله سبحانه قد فاته أن يصون سورة التوبة من التزوير والتقليد ، إذ جعل كل آياتها محكمة ، ولم يداخل فيها آيات متشابهات لتحفظها وتصدقها ـ مما يعني جواز الطعن في سورة التوبة كاملة لخلوّها من الحافظ الرقيب ـ . . .

ثالثا : معروف أن آيات الكتاب جميعها لايمكن أن يعتريها أي تحريف أو تغيير ، وهي غير قابلة للتزوير ، فكيف تكون كذلك والكتاب كله كتب في عهد الرسول (ص) وقد أملاه بلسانه على كتبة الوحي الذين أحصاهم المستشرق الفرنسي ريجي بلاشير Regis Blachere في كتابه المدخل إلى القرآن introduction au coran فبلغوا عنده أربعين رجلا ، كانوا يكتبون الآيات على رقاع من الجلد أو الكاغد ، وعلى صفائح الحجارة المسماة باللخاف ، وعلى جرائد النخل (العسب) إلى ما هنالك من وسائل الكتابة التي كانت متوافرة عهدئذ ، أضف إلى ذلك حفاظ القرآن الذين لايحصون عددا ، وقد حفظوه عن ظهر قلب ، وكان منهم المهاجرون والأنصار وأمهات المؤمنين ، وكلهم استظهروا الكتاب في صدورهم وعرضوه على الرسول عليه السلام . . . الخ .

بعبارة مختصرة : إن القرآن الكريم وصل إلينا عن طريق التواتر القطعي عن لسان الرسول قراءة وسماعا وكتابة ، والتواتر يفيد العلم اليقيني القطعي الذي لا يحتمل غيره . . فكيف تكون آيات الاحكام بعد ذلك قابلة للتزوير أو التقليد ؟..

رابعا : بيد أن السؤال الأهم الذي يجب أن يطرح : ماذا يترتب على كلام المؤلف السابق وإلام يفضي ؟

ونجيب بعبارة واضحة انه يفضي إلى الطعن في القرآن ومصداقيته ، لأنه يشيع فكرة قابلية آيات المحكم للتزوير ، ولا يغرنا أنه غطى هذه الفكرة بزعمه أن آيات المتشابه قد توزعت بين آيات المحكم لتكون حافظا ورقيبا عليها من التزوير ، فهذه خدعة بارعة ، لأن آيات المحكم إن كانت قابلة للتزوير ـ كما يدعي ـ فلن يحميها من ذلك لاتداخل المتشابه فيما بينها ولا ترتيبها ولا موقعها . . وهنا نقطة دقيقة جدا وهي بالغة الخطورة ، فالسيد الباحث في هذه المسألة يطرح عليك فكرة خطيرة لا أساس لها من الصحة ، ثم يعطيك ما يوهم أنه مصاد لها وأنه حاجز يمنع تحقق الفكرة ، ولكن الحقيقة أن هذا الحاجز هش وهزيل للغاية ، وسرعان ما يسقط وينهار لتبقى الفكرة قائمة ، بل لتزداد قوة وتأثيرا في المتلقي ، ومن ثم ينقلب هذا الحاجز من حافظ ورقيب إلى داعم للنقيض يساهم في ترسيخ فكرة التزوير .

ونشرح المسألة أكثر للقارىء الكريم ونقول : إذا جاء أحدهم واستطاع ـ اعتمادا على طرح المؤلف ـ أن يبطل هذا الحافظ ويثبت عدم جدواه ، أفلا يمكن القول بتزوير الآيات وتحريفها ما دامت قابلة لذلك في الأصل ؟ وما أسهل إبطال ذلك الحافظ الرقيب ، وما أيسر إثبات عدم جدواه !

فيا ترى ماذا سيفيد تداخل المتشابه وتقسيم الآيات والسور إذا حصل تغيير أو تزوير في الآية من داخلها دون المساس بذلك التداخل والتقسيم ؟

ألا يستطاع والأمر كذلك أن يقال مثلا في آية المحارم (حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم[٧٩]) إن أصلها هو (ما حرمت عليكم أمهاتكم . . .) ويحافظ في ذلك على موقع الآية وترتيبها وعلى تداخل المتشابه ؟ . .

الإله ذو العلم الرياضي :

عندما يصل السيد الكاتب إلى الحديث عن علم الله تبدأ ضحالة ثقافته



تتكشف لتظهر لنا قصورا في الفهم وتسطحا في التفكير . فقد رأى أن علم الله بالموجودات هو علم كمي بحت(٨٠) ، هو علم رياضي(٨١) ، وقد فهم كمال المعرفة عند الله على أنها "علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان (٨٢) ، فتصرفات الإنسان هي من الاحتمالات الداخلة في علم الله ولايعلمها مسبقا . .

ترى ألاينطبق هذا على علم الإنسان أيضا؟ فبم كان الإله إلها إذن؟ . .

فهلاّ سألنا عن أدلة السيد المؤلف التي دلّته على أن علم الله علم رياضي ، يأتِنا الدليل الساطع القاطع المحترم للعقل فيقول : "دلّنا على ذلك العقل المصوغ من روح الله(٨٣)" وأيضا : "لأن الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم"

هكذا إذن . (العقل المصوغ من روح الله)! ألا يحق لنا أمام هذه العبارة أن نتساءل عن معنى قول السيد الباحث في ثنايا كتابه عن الدقة العلمية حين قال : "دقة المصطلحات في الكتاب ترقى إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا ومستقبلا"؟ . .

أم أن (العقل المصوغ من روح الله) هو من مقتضيات الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين التي طالما حدثنا عنها المؤلف ساخرا من الفقهاء والمفسرين المتقدمين؟

فما هو (روح الله)؟ وهل لله روح؟ وكيف يصاغ عقل من هذا الروح؟ إن هذا الكلام لا يحمل أي مسؤولية علمية ، وليس له بُعْدٌ منطقي أو إلزام نظري . وكذلك قوله بأنّ (الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم ولذلك كان علم الله علما رياضيا) . وإذا كانت الرياضيات هي أسخف العلوم فماذا سنفعل بعلم الله الرياضي؟ .

ثم إذا كان علم الله بالموجودات علما كميا بحتا فمن عنده العلم الكيفي إذن؟ . .

إن الشيء المثير للاستغراب أن السيد المؤلف في كل ذلك لايقدم لنا شيئا مقنعا

مشفوعا بأدلـة حقيقية واستنتاجات منطقية، وعوضـا من ذلك يأتينا بسيل من الآيات القرآنية دون أن يكون فيها مايلزم نظريا أو منطقيا ومن فساد منهجه؛ أنه يسوق آيات هي في الحقيقة تؤكد خلاف رأيه، وكأنـه بذلك يريد أن يستل من القارىء مايمكن أن يستند عليـه إذا ما أنكر رأيه، وذلك بعـد أن يجيّر الآيات لمصلحة المعنى الـذي وضعه لها. تقول الآيات:

(علم أن لن تحصوه .[104])

(علم الله أنكم ستذكرونهن. .[105])

جاء في هــذه الآيـــات أن علم اللـــه وقع على شيء مستقبلي، وكـــان كيفيـــا لاكميا، بـدلالة التركيب النحوي للآيتين، فـالعلم أتى بصيغة الماضي، والمعلـوم أتى بصيغة المضـارع المسبوق بحرف استقبـال (السين+ لن) فأصبح زمنه المستقبل، ثم إن دلالـه التشكيل اللغوي تمنع أن يكـون هـذا العلم علم احتمالات بسبب من تخصيص الفعل وتحديد مـاهيته (الإحصاء والذكـر .)، فهذه الأمور هي أدلة منطقيـة وقرائن لفظية تـدل على علم الله المستقبلي الكيفي. ثـم إن هنالك أمرا آخـر يجب ألا يغيب عن الـذهن هـو أن علم الاحتمالات هذا ليس علما؛ بل هـو تـوقّع، لأن العلم يقين، والتوقع هو حصول أحد الاحتمالات المفترضة.

إن الفهم القاصر المسطح للباحث يتجلى في اعتقاده بوجود تعارض بين علم الله بما سيفعل المرء في المستقبل وبين حـرية اختيـار الإنسـان، وهو لايكتفي بـذلك، بل يسخر ويهزأ بالاعتقـاد بعلم الله المستقبلي ويسميه بـالكوميديا الإلهيـة فيقول: ". . لو كان يدخل في علم اللـه منذ الأزل ماذا سيفعل زيد في حياته الواعيـة وماهي الخيارات التي سيختارها . فالسؤال لماذا تركه إذا كان يعلم ذلك؟ [106] ."

فإذا كانـت الإجابة القـول إن زيدا هـو الذي اختـار لنفسه هـذه الأفعال، فإن السيد المؤلف يـرد قائلا "إن هذا الطرح لايترك للخيار الإنسـاني الواعي معنى، وإنما يجعله ضربا من الكوميديا الالهية مهما حاولنا تبرير ذلك[107]. . ."

والحق أن هذه المسألة هي من السذاجة بحيث لاتحتاج إلى مثل هذا النقاش، ولا ندري كيف فهم السيد الباحث أن علم الله المسبق لأفعال الإنسان يتعارض مع حرية اختيار الإنسان. . بل لاندري كيف سنبسط له المسألة حتى يفهمها. .

أيا ترى. . لو استطاع زيد أن يشاهد فيلما لم يشاهده أحد سواه من البشر، ثم عُرض هذا الفيلم فيما بعد أمام الناس، فإذا بزيد يقول إن البطل سيفعل كذا وكذا، وإن رفيقه سيختار كذا وكذا، وإن خصمه سيكون منه كذا وكذا. . فهل علْمُ زيد المسبق بتفاصيل الأحداث وبكيفيَّتها هو الذي أجبر أصحاب هذه الأحداث أن يفعلوها؟! ونضرب مثالا آخر فنفرض أن قسما من أقسام الشرطة استطاع ـ بفضل عناصره السرية ـ أن يعلم بتفاصيل عملية سطو ستجري من قبل عصابة ما بعد عدة أيام، فاستعدت الشرطة لذلك ونصبتْ كمينا. . وفعلا جاءت العصابة وقامت بالسطو، ثم قبضتْ عليها الشرطة بالجرم المشهود. . فهل علْمُ الشرطة المسبق بما ستفعله العصابة هو الذي أجبر الأخيرة على السرقة والسطو؟ وهل تعارض علم الشرطة المسبق مع حرية اختيار العصابة؟. .

إنّ العلم صفةٌ كاشفةٌ لامؤثِّرة، وهذه حقيقة معروفة ما كان يجدر أن يجهلها السيد المؤلف.

ثم إن الله إذا كان إلها حقا فيجب أن يستطيع بقدرته ـ التي يفترض أن تكون مطلقة ـ أن يتجاوز قوانين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل. فالزمان يخضع له الإنسان وبقية المخلوقات دون الإله، فإذا كنا نؤمن بأن من نتحدث عنه هو إله؛ فيجب ألا يعجز عن تجاوز قانون الزمان وهو الذي أوجده أصلا؟ أفيعقل أن يخضع الخالق لما خلق؟. .

ولانظن بعد شرحنا أن ثمة عاقلا يعتقد أن الاطلاع على أحداث المستقبل يتعارض مع حرية اختيار الانسان.

وأما الكاتن الذي يتحدث عنه السيد المؤلف والذي سماه إلها، وجعل علمه علم احتمالات بحتا، وجعله عالما رياضيا ينقصه العلم الكيفي، ويعجز عن علم ماسيكون من أفعال، ويخضع لمخلوقاته إذ ينطوي تحت قانون الزمن، فهذا الكاتن لانظن أنه إله؛ بل هو عبد اخترعه المؤلف. .

القرآن والفلسفة الماركسية

في فصل جدل الكون تتضح المطلقات الحقيقية للسيد المؤلف، والأسس التي يعتمدها في فهمه وقراءاته للقرآن. وهي المبادىء الماركسية، وهو يتشبث بقوانين الديالكتيك على الرغم أنه لم يتعمق في فهمها واستيعابها، ويؤكد للقارىء أنه يستنبط قوانين الديالتيك وصراع المتناقضات من القرآن، بل إن اسم (القرآن) جاء من الاستقراء، أي استقراء النظرية الماركسية، يقول". . سميت آيات النبوة قرآنا من الاستقراء، فمن القرآن نستقرىء النظريات العلمية المادية والتاريخية"(1). .

وهنا يبرز بوضوح أن السيد المؤلف يريد أن يقسر افتراضاته وآراءه الشخصية المسبقة على اللغة والقرآن، مما يجعلنا نتأكد أكثر أن هذه القراءة المعاصرة ليست قراءة للقرآن وآياته، وإنما هي قراءة لإيديولوجية المؤلف التي ليس لها مسوغ علمي حقيقي، وإلا كيف كان القرآن من الاستقراء؟ . . وكيف يُشتق المصدر المجرد من المصدر المزيد بثلاثة أحرف؟ . . ثم ان الاستقراء ـ قبل ذلك ـ هو من مادة أخرى مستقلة؛ هي مادة (قري)، ونقول استقرى يستقري بالياء لابالهمزة. . هذه أمور من بديهيات اللغة ومسلماتها، فإذا كان يجهلها المؤلف فهي كارثة، وإذا كان يتجاهلها فالكارثة أشد وأخطر.

ثم ما الإلزام النظري في استقراء النظرية المادية التاريخية من القرآن دون أن نستقري نظريات (ديكارت) أو (كانت) أو غيرهم؟ أم أن فلسفة ديكارت مثلا لم تك علمية؟ . .

مانريد أن نقوله ونؤكده هو أن السيد المؤلف يريد أن يبت اعتقاداته الخاصة مطلقا من خلفيته الإيديولوجية لامن القرآن؛ نافيا في ذلك كل ماسواها، وهذا الإكراه والتجيير أوقعه في خلط علمي وفكري أولا؛ وفي تناقض منطقي ثانيا فأما الخلط العلمي والفكري فيتمثل في أنه جعل الفلسفة الماركسية من الاكتشافات العلمية المتعلقة بقوانين الكون ونواميس الوجود، في حين أنها فلسفة وضعية من صنع البشر، لها مكامن قوتها التي لاتنكر، ولها بؤر ضعفها التي لاتجحد؛ كأي فلسفة وضعية عرفتها البشرية، فما يمكن استقراؤه من القرآن إنما يتعلق بقوانين الخلق ونواميس الكون التي لم يضعها الإنسان بل اكتشفها اكتشافا في الطبيعة وموجوداتها ببحثه ودراسته، كما في تكون الجنين ومراحل نموه وتشكل خلاياه العظمية ثم اللحمية[11] وما شاكل ذلك . . ولايتعلق بفلسفات وضعية وضعها فلان ثم نقضها علان

أما التناقض المنطقي فهو يسفر عن وجهه من خلال طرفين، الأول أن فلسفة ماركس تنفي ــ كما نعلم ـ وجود الله والدين، والثاني أن الله ــ حسب رأي المؤلف ـ يعترف بفلسفة ماركس، وهاهو يعبّر عنها في قرآنه ويحتويها . .

فكيف تسنّى للمؤلف أن يجمع الماركسية . والإسلام في غمد واحد يستنبط من القرآن؟ إن أحدا لا يجهل مقولات الماركسية الأساسية (لا إله والكون مادة) وكذلك قول ماركس الشهير: "الدين زفرة الكائن المثقل بالألم، وروح عالم لم تبق فيه روح . إنه أفيون الشعب . . ونقد الدين هو الخطوة الأولى . . . "

وعندما يصطدم السيد المؤلف بحاجز اللغة في محاولته قسر آيات القرآن على استيعاب القوانين الديالكتية لايتردد مطلقا في أن يلوي عنق اللغة، ويحطم أنظمتها ويجرد اللفظة من دلالتها الحقيقية، ثم يمنحها دلالة من عنده تتناسب والقانون المادي للديالكتيك، فإن عجز عن ذلك عدّل قليلا من المبدأ الماركسي ليتمكن من التلفيق ـ كما سنفصّل فيما بعد ــ لدرجة يشعر فيها القارىء أن القرآن لم ينزل إلا ليعبّر عن الماركسية وقوانينها المادية، وليدعمها ويثبت صحتها .

ولإيضاح هذه المسألة سنعرض أولا بإيجاز شديد القوانين الديالكتيكة للفلسفة الماركسية على نحو مجرد، ثم نعرض أفكار السيد المؤلف ومحاولاته في تطويع آي القرآن وليّها، ثم نناقشه في أدلته وطرق محاكماته و استنتاجاته

إن قانون وحدة الأضداد وصراعها يُعتبر لب الديالكتيك كما نعته لينين، ويبين هذا القانون المصدر الداخلي للتطور والحركة الذاتية لأشياء الواقع وظواهره، فهو التعبير الشامل عن السمة الداخلية للأشياء، فتطور الشيء يقوم على تناقضه الداخلي. والتناقض هو سمة الأشياء ويشكل التناقض الديالكتيكي وحدة مادية تمكّن الأضداد من التفاعل. ثم يتحول أحد المتضادين إلى الآخر وينفيه أو يلغيه في الآن ذاته، ويؤدي حل التناقض المطور إلى تغير نوعي.

أما قانون نفي النفي فمن مستلزماته أنه ذو طابع داخلي، وأن كل ضد إنما يأتي نفيا لضد آخر، وهذا النفي يكون إلغاء لسابقه مع المحافظة على مضمونه الإيجابي، فالنفي الجديد لايلغي القديم مطلقا، بل يطور إيجابياته، ومن ثم يشكّل التطور حركة إلى الأمام، فقانون نفي النفي يمثل الطابع الحلزوني الصاعد للتطور

ويشكل هذان القانونان مع قانون التغيرات الكمية المؤدية إلى تحول نوعي القوانين الاساسية للديالكتيك المادي الذي يعتبر جوهر الفلسفة الماركسية

وحسبنا هذا لنعود إلى أطروحات السيد المؤلف تحت ماسمّاه (الجدل الداخلي في الشيء الواحد) إذ يقول: « إن قانون صراع المتناقضات الداخلي.. يقوم على علاقة تجاذب وتنابذ يؤديان إلى حركة ضمن الشيء نفسه ينجم عنها تغير شكل الشيء باستمرار.. أي هلاك شكل (كل شيء هالك الا وجهه) »[11].

ويقول: «.. وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون مادام قائما. هذا هو مايسمى بالحركة الجدلية الداخلية والتي أطلق عليها في

بعض الترجمات مصطلح النفي ونفي النفي وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التسبيح: (وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم). . وقوله (سبح لله ما في السموات وما في الأرض) (٩٠).

فالقرآن إذن قد صاغ قوانين الديالكتيك في آياته، وهكذا بكل بساطة يلتقي القرآن مع الماركسيين، بل يدعم آراءهم ويعبّر عن أفكارهم، ويطلق على مادتهم مصطلح التسبيح، وبذلك غدا تسبيح الله هو القانون الديالكتيكي نفي النفي، ويقول المؤلف صراحة: إن قولنا (سبحان الله) هو إقرار العاقل بقانون الديالكتيك هذا.

إن السيد المؤلف يلقي بمعتقداته وافتراضاته وتصوراته في كتابه بعيدا عن القرآن وآياته، وبعد ذلك يقول: (وقد عبّر القرآن عن ذلك بقوله . . . وقد جاءت الصياغة المثلى لهذه الفكرة في قوله تعالى . .) دون أن يكون هناك أي رابط منطقي بين افتراضات الكاتب وآيات القرآن، ودون أن يخبرنا كيف عبّر القرآن عن ذلك، ومن هنا نستنتج أنه يستخدم طريقة خادعة، من الخطأ الفادح القول بأنها منهجية أو علمية، فكل ما في الأمر أنه يجعل من آيات القرآن غطاء له ولأفكاره، ومن ثم يتميع الموقف الفكري ويتجوف ويخرج من إطار النزاهة والموضوعية. وفي مثل هذه الحال يكون باستطاعة أي شخص أن يقول ويتحيل ما يشاء، ثم في النهاية يدّعي أن حمولته إنما استمدها من آيات القرآن ليعطيها صفة الشرعية ويصادر بذلك الآخرين. أما السؤال عن ماهية هذه العلاقة المرجعية وعن الآلية التي تم بها ربط الأطروحة بآيات القرآن فهذا مالا نجد له جوابا في كتاب المؤلف، بل لا يجوز أن يُسأل عنه هنا، لأنه في الحقيقة سؤال عن سمة المنهجية والعلمية.

وقد يتساءل القارىء الكريم: أليس ثمة تشكيل لغوي للآيات يمكن أن نحلّل منطقيا فيكون ضابطا لمثل هذه الشطحات التي تجعل من التسبيح قانونا ماركسيا هو نفي النفي؟

نقول بلى ولكن السيد المؤلف لوى عنق اللسان العربي فقال: والتسبيح جاءت من (سبح) وهو الحركة المستمرة كالعوم في الماء [..]

ومثل هذا الكلام لايمكن أن يصدر عن أي شخص يفقه في علوم اللغة العربية، أو كأن السيد المؤلف أراد أن يوهم القارىء بأدلة مريبة مدعيا أن فهمه للقرآن يستند إلى خصائص اللغة العربية لا إلى ماركس ولينين!

فأولا:

إن دلالة المفردة شيء وأصل جذرها أو مادتها شيء آخر، فصحيح أن التسبيح جذرها (سبح)، ولكن معناها مختلف تماما، ومن غير المعقول أن تشرح الكلمة بمعنى كلمة ثانية.

ثانيا:

إن المعنى المعجمي لكلمة التسبيح هو التنزيه عن كل ما لايليق كما تنص معاجم العربية [92] بما فيها المقاييس، ألم يزعم المؤلف أنه اعتمده أساسا فأين هو الآن؟ أم تراه كان يخدعنا في مقدمته؟ ثم أي منهج لغوي هذا الذي ينسف كل معجمات اللغة العربية ويحمّل اللفظ مدلولا لا يحمله؟ وأما التنزيه فمعناه الإبعاد والتنحية، فيقال: نزّه نفسه عن القبيح تنزيها أي نحاها وباعدها [93]، والنزيه هو الكريم البعيد عن اللؤم [94]، وفلان ينزّه نفسه عن الأقذار أي يباعدها عنها [95]، وتنزيه الله تبعيده وتقديسه عن الأنداد والأشباه وعما لا يجوز عليه من النقائص [96].

ثالثا:

إن الحركة والعوم في الماء معنى تدل عليه لفظة (السباحة) لا التسبيح، فما المنطق الذي يجيز مثل هذا الخلط؟

رابعا :

إن العلاقة بين الساحة والتسبيح علاقة بناء صرفي فحسب، فمن الأولى فعل (سبح) المجرد، ومن الثانية فعل (سَبَّحَ) المزيد بالتضعيف، وعلم الصرف والاشتقاق يختص بدراسة الأبنية اللغوية والمعاني التي تترتب عليها، فالزيادة التي في فعل (سَبَّحَ) - وهي التضعيف - منحت الفعل دلالة جديدة مستقلة تماما عن دلالة الفعل المجرد. والحرف المزيد يفيد هذه الحالة عندما لايكون للفعل المزيد فعلٌ مجرد يشاركه في معناه الأصلي مثل. حَدَثَ وحدَّث - حول وحاول . . . .

وأصل هذا الباب أنه إذا دخل على بناء الفعل المجرد حرف زائد لغير الإلحاق فإن الفعل يكتسب حينئذ معنى جديدا، هذا المعنى الجديد يكون على نوعين.

(١) إما أن يكون مركبا من المعنى الأصلي للفعل المجرد مضافا إليه ما اكتسبه من الصيغة الجديدة كالتكثير والمبالغة والمشاركة والتعدية . . .

(٢) وإما أن يكون معنى مستقلا لاعلاقة له بالمعنى الأول إطلاقا كما في (سبَّح) وهذا يسمى في علم التصريف : الإغناء عن المجرد، وفيه تنتقل المفردة من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر.

إن العلوم اللغوية هي من الأدوات المعرفية الأساسية التي لا يمكن أن يجهلها أي باحث يريد أن يتصدى لفهم نص لغوي؛ قرآنا كان أو غير قرآن، وإلا كان مثله مثل مَن يقوم بعملية جراحية؛ فيشق جسد المريض وهو لايعرف شيئا عن علم التشريح.

وثمة جانب آخر في المسألة الأساسية التي نعالجها ههنا، وهو أنه إذا أردنا أن نتابع الكاتب من خلال مبادىء الماركسية نفسها نجد تحريفا في القوانين، فلا هو استطاع أن يعبر عن الماركسية بوصفها فلسفة لها ضوابط مفهومية؛ وقد تبنى أفكارها، ولا هو تمكن من فهم القرآن واستيعاب تشكيله اللغوي، فكان الجميع بين آيات القرآن وأطروحات الماركسية - من طرف ثانٍ - ضربا من العبث والخلط .
فلنقرأ للسيد المؤلف يقول :

" . . . وسيبقى هذا القانون سائدا حتى يهلك الكون المادي لينشأ على أنقاضه كون آخر . عند النفخة الثانية في الصور التي تودي إلى يوم البعث(٩٦) . "

وهنا يخالف المؤلف أهم نقطة في قانون نفي النفي، وهي أن هذا القانون ذو طابع حلزوني استمراري يحدد الاتجاه الصاعد للتطور والتواصل بين القديم المنفي والجديد النافي، وهذا لايتناسب مع مرحلة البعث ويوم القيامة والآخرة التي من مستلزماتها الثبات والخلود، بينما القانون السابق يتطلب نفيا لمرحلة البعث ويوم القيامة، ثم نفيا ثانيا للنفي الأول للوصول إلى تركيب جديد . . وهلم جرا . . فكيف لفّق بينهما السيد المؤلف؟ ـ لقد قال :

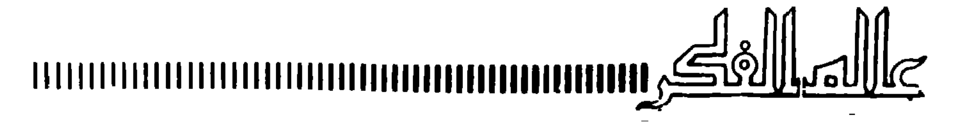
" . . . البعث هو الطفرة النهائية والارتقاء النهائي لهذا الكون، حيث يتوقف حينئذ في الكون الآخر عمل قانون صراع المتناقضات في الشيء نفسه(٩٧) . . "

وهكذا ودون أي مسؤولية علمية؛ وبكل استخفاف بعقل القارىء؛ حلّ العقدة، فألغى هذا وأقر ذاك، وأوقف هذا وأعمل غيره . .

ومن تمام الحديث عن هذه المسألة جانب آخير؛ لعله أحطر جوانب هذا الموضوع، وهو أن السيد المؤلف بعد أن قرر أن تسبيح الله هو قانون نفي النفي الماركسي؛ أو حركة التطور الجدلية الناتجة عن صراع الأضداد . . أصدر لنا فتوى هامة وهي أنّ مَن يُنكر قانون التسبيح الماركسي هذا فهو مشرك . . فالشرك عنده(٩٨) هو إنكار لقانون التسبيح الديالكتيكي . .

وبذلك أصبحنا جميعا مشركين، ولا ندري إنْ كان سيطبّق علينا الحد في آية :

(واقتلوا المشركين حيث ثقفتموهم) . .



ـ الصراع بين الحنيفية والصراط المستقيم :

هذه العقليـة الماركسية التي وجدنـاها في فصل جدل الكـون ؛ والتي حوّلت كل شيء إلى متناقضـات وأضداد تتصـارع حتى في اللغـة نفسها وفي آيـات القرآن المعبّرة ـ حسب رأيه ـ عن قـوانين الجدل الديالكتيكي . . هذه العقليـة المسبقة جعلته يصل إلى نتائج خطيرة ، أو بـالأحرى أراد من خلالها أن يصل إلى تلك النتائج ، وأهمهـا ما أسماه نظريـة الحدود والحدين الأعلى والأدنى ، ومن ثم خـرج السيد المؤلف بمجموعـة من الفتاوى شرّع من خلالها كثيرا من القضايـا تتعلق بعمل المرأة ولباسها وتقسيمات الإرث والربا وما إلى ذلك . . ومـن المعروف منطقيا أنه إذا كانت المقدمات فـاسدة كانت كل النتائج باطلة ، فلنرَ كيف توصل إلى نظريته الفقهية .

يرى السيـد الباحـث أن فهم الدين الإسـلامي فهما معاصرا والاقتناع بصـلاحيته لكل زمان ومكان لايكـون إلا إذا آمنّا بوجود صفتين أسـاسيتين للدين الإسلامي ، هما الاستقامة والحنيفيـة المتناقضتان[٩٩] ، حيث يكمـن فيهما جـدل التشريع وتطـوره ، فالاستقامة جاءت في قوله تعالى :

ـ اهدنا الصراط المستقيم [١٠٠] . .

ـ قل إني هداني ربي إلى صراط مستقيم [١٠١] . .

ـ وأن هذا صراطي مستقيما فاتبعوه [١٠٢] . .

ـ وهديناهما الصراط المستقيم[١٠٣] . .

وأما الحنيفية فقد جاءت في قوله :

ـ إني وجهت وجهي للـذي فطـر السماوات والأرض حنيفـا ومـا أنـا من المشركين[١٠٤] . .

ـ ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين[١٠٥] . .

ـ فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها [١٠٦] . .

إلى آخـر هذا السيل من الآيـات . . ثم يشرح كلمـة الحنيف على أنها تعني الميل

والانحراف والتغير والتذبذب، وكلمة المستقيم على أنها الانتصاب والاستقامة، وأن الاستقامة ضد الانحراف. ثم يتابع في أن قوة الإسلام تكمن في استقامته وحيفيته حيث يتولدعن هذين النقيضين مئات الملايين من الاحتمالات في التشريع..

فالحنيفية أو صفة الميل والانحراف والتغيّر هي في التشريع والعادات والتقاليد، أما الصراط المستقيم فهو الثوابت التي جاءت لتشكل علاقة جدلية مع متغيرات الحنيفية، وهنا يكمن التفاعل الجدلي بين الثابت والمتحول؛ المستقيم والحنيف؛ في الدين الإسلامي[107].

وبعد.. فهل هذا الكلام يحمل أدنى مسؤولية علمية؟ وهل يستند إلى أسس منطقية غير افتراضات حتمها اعتقاده بالماركسية حتى حيّر آيات القرآن لمصلحة تناقضات الماركسية وصراعاتها؟..

فنظر إلى طوفان الآيات التي ساقها قبل أن يبهر أعيننا بها، هل حلّلها واستخرج معانيها ودلالاتها لنرى هل تعبر عن أطروحاته؟..

لم يعد يخفي على أحد هنا أنه يضع الأفكار مسبقا، ثم يسوق الآيات والآيات مسبغا عليها لمسة ماركسية لتعبّر عن أطروحاته المسبقة، أما البحث الموضوعي والمنهج العلمي فهيهات أن نلمح له أثرا إلا في المقدمة الإرهابية..

وكأنّ السيد الباحث يفترض في نفسه أنه يخاطب أناسا جاهلين، فهو يستخف بعقل القارىء استخفافا يزري بكل منطق علمي.. فلنأت إلى رأيه القاضي بأن الدين الإسلامي ذو صفة حنيفية أي مائلة ومتذبذبة ومتغيرة؛ ذاكرين قوله بأن "أكبر خطأ ارتكب في الفقه الإسلامي هو نزع الصفة الحنيفية منه[108].. ".
ولنسأل بعد ذلك:

هل يكون وجود كلمة (حنيف) في مجموعة من الآيات دليلا على أن صفة الدين

الإسلامي هي الصفـة الحنيفية بمعنى صفة الميل والانحـراف في التشريع؛ والتي يقول عنها صفـة التغيّر؟ هذه النقطـة جوهريـة جدا، فإن صحّتْ صحّ كـلام السيد المؤلف وثبتَتْ نتائجه، وإذا بطلت بطل كل ما أتى به المؤلف استناداً عليها.

ودراسة هذه المسألة ليست بعزيـزة، فلا يصعب أن نجمع كل آيات القرآن التي وردت فيها كلمة (حنيف)، ثم نحدد معناها بدقة متناهية؛ ومن خلال منهج المؤلف نفسه الـذي خدع القاريء بـه في مقدمتـه؛ حين زعم أنه اعتمد على خصـائص اللغة العـربيـة؛ وعلى الشعـر الجاهلي؛ وعلى نظريـة الجرجـاني؛ وعلى المعجمات وخـاصـة المقاييس، ونحن لن نعتمد على غير مـا ذكر، ولذلك سندرس هـذه المفردة من خلال ثلاث مستويات: نحوية سياقية، وصرفية، ومعجمية، ثم نخرج بالنتائج:

(١) المستوى النحوي والسياقي:

وردت كلمة (حنيف) عشر مرات في القرآن الكريم في عشر آيات[١٠٩]:

(١) - وقالـوا كونـوا هـودا أو نصارى تهتـدوا، قل بل ملةَ إبـراهيم حنيفـا وما كـان من المشركين.

(٢) - ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين.

(٣) قل صدق الله فاتبعوا ملة إبراهيم حيفا وما كان من المشركين.

(٤) ومن أحسن دينا ممن أسلم وجهه لله وهو محسن واتبع ملة إبراهيم حنيفا.

(٥) إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين.

(٦) - قل إني هـداني ربي إلى صراط مستقيم دينـا قيّما ملـة إبـراهيم حنيفـا ومـا كـان من المشركين.

(٧) وأن أقم وجهك للدين حنيفا ولا تكوننّ من المشركين.

(٨) ان إبراهيم كان أمة قانتاً لله حنيفا ولم يك من المشركين.

(٩) ثم أوحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين.

(١٠) - فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها.



لقد عادت (حنيفا) في الآيات على إبراهيم عليه السلام في ثمان منها، فكانت حالا له ست مرات، وخبرا لـ (كان) مرتين ٢+٨. وعادت في الآيتين الباقيتين ٧+١٠ إلى محمد عليه السلام، وكانت حالا له.

والحال هي وصف يُذكر لبيان هيئة صاحبه، إذا كانت حالا مؤسِّسة كما في (حنيفا)، وهي ههنا أيضا حال ثابتة الوصف لا متنقلة.

كما يلاحظ أن (حنيفا) قد أُتبِعَتْ في معظم الآيات بنفي الشرك عن صاحبها؛ مما يشعر أن الحنيف خلاف المشرك، ويؤيده قوله: كان حنيفا مسلما.

كما أن السياق يدل على أن (حنيفا) كانت لتحديد ملة إبراهيم عليه السلام، وقد سُبقت في معظم الآيات بلفظة الملة، فإذا كانت (حنيفا) حالا من المضاف إليه (إبراهيم)، فإن الملة كانت هي المضاف، ولا يخفىٰ على أحد أن بين المضاف والمضاف إليه من التلازم مايجعلهما بمنزلة الاسم الواحد. . (فالملة) اكتسبت تعريفا وتحديدا معنويا من إضافتها إلى (إبراهيم) المبينة هيئته بالحال (حنيفا).

(٢) المستوى الصرفي:

حنيف : هي صفة مشبهه على وزن فعيل، والصفة المشبهة هي اسم مشتق يدل على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا تاما، وتدل على أربعة أمور مجتمعة:

أولها : المعنى المجرد الذي يسمى الوصف.
ثانيها : الذات أو الشخص الذي لايقوم المعنى المجرد إلا به، ولايتحقق وحوده إلا فيه، وهو صاحب الوصف.
ثالثها : ثبوت هذا المعنى المجرد ـ أي الوصف ـ لصاحبه ثبوتا عاما في الأزمنة الثلاثة جميعا.

رابعها : ملازمة هذا الثبوت المعنوي العام للموصوف ودوامه، فلا يكون حادثا أو طارئا، وإنما أمرٌ دائم يلازم صاحبه

(٣) المستوى اللغوي المعجمي :

الحنف : الاستقامة، وإنما قيل للمائل الرجل أحنف تفاؤلا بالاستقامة(١١٠).
الحنيف : المستقيم. قال الشاعر:

تعلَّمْ أنْ سيهديكم إلينا   طريق لايجور بكم حنيف (١١٠)

الحنيف : الثابت على دين الإسلام (١١١)
- المسلم الذي يتحنف عن الأديان.
- المخلص.
- المسلم وقد سمي المستقيم بذلك(١١٢).
- المائل إلى الدين المستقيم، والناسك، والمستقيمُ الطريقةِ (١١٣).
- كلّ من حجّ أو كان على دين إبراهيم (ص) (١١١).
- هو الذي يستقبل قبلة البيت الحرام على ملة إبراهيم.
- هو من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء، وقيل: كل من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء فهو حنيف (١١٤).
- هو المسلم، وقد كان في الجاهلية يقال لمن اختتن وحج البيت: حنيف، لأن العرب لم تتمسك في الجاهلية بشيء من دين إبراهيم غير الختان وحج البيت، فكل من اختتن وحج البيت قيل حنيف، فلما جاء الإسلام تمادت الحنيفية، فكان الحنيف هو المسلم.

وهنا ننتهي إلى نتيجة هامة وهي أن كلمة (الحنيف) تعني :

الثبات والاستقامة وعدم الالتواء والإخلاص واتباع ملة إبراهيم.

وهذا يفضي إلى أن صفة (الحنيف) الواردة في الآيات المذكورة ليست ضد الصراط المستقيم وليست مناقضة للاستقامة حتى تتصارع معها وفق قانون صراع الأضداد الماركسي كما أراد الكاتب. . ولايمكن في حال من الأحوال أن تكون (الحنيف) صفة منحرفة متغيرة متذبذبة؛ لأنها تعني عكس هذه المعاني تماما، كما أوضحنا من خلال أضخم معجمات العربية، والمقاييس على رأسها. . إلا إذا أردنا أن ننسف المعجمات جميعا ونسحق خصائص اللغة العربية وعلومها تحت الأقدام، وعندئذ لايصحّ أن يدّعي السيد الباحث أنه يستند إلى آيات القرآن؛ لأنه إنما يستند إلى أفكار الماركسية؛ ناسفا كل قوانين اللغة وأنظمتها. .

أما علم الرياضيات فقد أقحمه السيد المؤلف إقحاما ليرهب القاريء بالعلمية، ويستلّ منه أي موقف معارض حين يقول القاريء في نفسه:

وهل سأكون أكثر فهما للرياضيات من دكتور في الهندسة؟. .

فإذا كان السيد الباحث يرغب في أن نناقشة بلغة الرياضيات التي أقحمها، فإن هناك كثيرا من الأخطاء العلمية التي وقع فيها. . ولكننا قبل ذلك نسأله:

ما الدليل العلمي على أن الخط المستقيم هو نقيض الخط المائل أو المنحني؟

وهل يمكن أن يصدر هذا الكلام عمن يفقه علم الرياضيات؟ فهو خطأ علمي يمكن أن يقع فيه تلميذ ساذج مارال على مقاعد الدراسة، فيؤنبه أستاذه ويقول له:

إن الخط المستقيم حالة، والخط المنحني حالة أخرى، وهما ليسا ضدين متناقضين، ولكن يمكننا أن نأتي بمستقيمين متضادين عندما يأخذ الأول قيما موجبة دائما، ويأخذ الثاني قيما سالبة دائما، أي عندما يكون أحدهما في الاتجاه الموجب والآخر في الاتجاه السالب.

ولكن . . هل هناك ـ أصلاً ـ خط مستقيم حقيقي في الكون؟

ألم يدع المؤلف أنه يستند إلى معارف القرن العشرين؟ إن الرياضيات الحديثة أثبتت أنه لايوجد خط مستقيم حقيقي في الكون، وأي مستقيم هو منحن . . فتأمل . . .

اللباس الداخلي للمرأة والحد الأدنى:

وإذ نفند مسألة الاستقامة والحنيفية بذلك الاستقصاء وتلك الدقة، لانفعل ذلك لأجل التضليل الكبير الذي فيها فحسب، بل لأن السيد المؤلف يبني عليها بناء هائلا من التشريعات والعبادات يترتب عليها نتائج خطيرة.

فمسألة التناقض المزعوم بين الحنيفية المتذبذبة والاستقامة الثابتة، والتي مثّلها بالتوابع المستمرة . . استغلها في فرص حالات للحدود، لعل من أهمها حالتي الحد الأعلى والحد الأدنى في التشريع والفقه. ومن هنا نحد أن السيد المؤلف يفتي بأن لباس المرأة المسلمة يتراوح بين حدين، حد أعلى وحد أدنى، أما الحد الأدنى فهو اللباس الداخلي للمرأة فقط [١١٥]

واعتمادا على ذلك يصبح باستطاعة المرأة المسلمة أن تخرج إلى الطريق بلباسها الداخلي فقط دون أن يكون في ذلك تجاوز لحد من حدود الله . .

بيد أن القضية لاتنتهي عند هذا الحد، وفتاوى السيد المؤلف وتشريعاته تتقصّى الأمور حتى تصل إلى فرج المرأة وإليتيها وثدييها . . فيسميها جيوبا [١١٦]، ويسمح بإظهارها أمام السبعة المذكورين في سورة النور [٣١]، أي الأخ والأب وابن الأخت وابن الأخ ووالد الزوج وابنه . .

وحسب رأيه يحق للمرأة المؤمنة « أن تظهر عارية تماما أمام هؤلاء المذكورين[117] . . »

ويشرح قائلا:
« . أي إذا شاهد والد ابنته وهي عارية فلا يقول لها : هذا حرام، ولكن يقول لها هذا عيب[118] . »
وهكذا يجوز على رأي السيد المؤلف أن يتحول بيت كل أسرة إلى ناد للعراة .
وهو يقول في موضع آخر:
« فالمسلم السويدي عليه أن يبقى سويديا بكل أعراف وطباع أهل السويد[118]. . » ولا يخفى بعد هذا العرض أن معاني الآيات في واد، وفهم السيد الكاتب لها في واد آخر، فإذا احتكمنا إلى أبسط قواعد اللغة وأنظمتها سقطت كل آرائه في الحضيض الأسفل، وهو لا يعتمد على أي منطق عقلي . ولم يعد يخفى على أحد أيضا أن السيد المؤلف ينهج نهج بعض الكتب الدينية في توجهها العام من حيث التأويلات الفاسدة المخالفة لخصائص اللغة العربية والمجافية للعقل بل إن المؤلف يخالف منطق الأشياء وبديهياتها على نحو لا يستطيع معه أن يقنع طفلا صغيرا، وعلى الرغم من ذلك يدّعي احترامه لعقل القارئ . .

ولإثبات ما نقول نستشهد بشرحه لآية (وليضربن بخمرهن على جيوبهن) [119]، إذ رأى أن الله تعالى في هذه الآية قد أمر بتغطية الجيوب فقط، أي تغطية الفرج والإليتين والإبطين والثديين[120]. .

فهل يُعقل أن يأمر الله بتغطية ما هو مغطّى أصلا ؟ أتراه كان يلهو مع عباده ؟ أم أن نساء العرب كن يمشين في الطرقات مكشوفات الفروج والأدبار حتى نزل الأمر الإلهي بتغطيتها ؟ . .

إن الجيب لغة هو فتحة الثوب وطوقه، وهذا معنى معروف جدا وشائع في الاستخدام عند العرب، ويقال جيب القميص أي طوقه [121]، وقد يراد بالجيوب

الصدور، لأن الصدور تلي الجيوب وتلامسها، ومن هنا قيل. فلان ناصح الجيب، ويعني بذلك قلبه وصدره [١٢٢].

وفي الشعر: وخشنت صدرا جيبه لك ناصح

ومكمن الخلل أن السيد المؤلف لا يعرف كيف يقرأ في المعجم؛ ولا كيف يستخرج كلمة منه، نقول هذا الكلام لأن (الجيوب) من مادة (جيب) أي مما عينه ياء، ولكن المؤلف لفرط جهله بأمور اللغة فتح المعجم على مادة (جوب) أي مما عينه واو، فأخذ معاني (جوب) ومنها (الخرق)؛ وأعطاها لكلمة (جيب) ومن هنا جعل الجيب هو الفرج..

وقد نص المعجم صراحة للاحتراز من هذا الوهم في كلا المادتين، فجاء في المعجم تعليقا على (جبت القميص): " فليس من لفظ الجيب لأنه من الواو، والجيب من الياء [١٢٣].. ".

ثم كرر ذلك في مادة (جيب) فقال: " فليس (جبت) من هذا الباب، لأن عين (جبت) إنما هو من حاب يجوب، والجيب عينه ياء، لقولهم جيوب [١٢٤].. ".

المهم أن الجيوب ــ لغة ـ تعني فتحات الأثواب وأطواق القمصان. وقد كانت نساء العرب في الجاهلية جيوبهن واسعة، تبدو منها نحورهن وصدورهن، وكن يسدلن الخمر من ورائهن فتبقى مكشوفة، فأمرهن الله أن يسدلنها من أمامهن حتى يغطينها.

ومعروف أيضا أن زينة المرأة في ذلك العهد كانت على قسمين زينة ظاهرة وزينة مخفية، فالظاهرة مثل الخاتم والفتحة والكحل والخضاب.. والمخفية مثل الدملج والخلخال والمخنقة والإكليل.. وما شاكل ذلك من أنواع الزينة التي كانت سائدة عصرئذ، ولذلك جاء في الآية (ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها [١٢٥]..) ويؤكد هذا قوله أيضا:

(ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن [١٢٥]..)

بيد أن السيد المؤلف يفهم الزينة على نحو آخر، فيرى أن الزينة نوعان، زينة الأشياء وزينة المواقع، فالأولى هي الأشياء المضافة إلى الشيء أو المكان، والثانية هي زينة مكانية [١٢٦]، ويشرح الزينة الشيئيّة أنها الحلي والمكياج. . والزينة المكانية أنها جسد المرأة كله، وهذه الزينة الجسدية منها ما هو ظاهر بالخلق كالبطن والظهر والرأس والأطراف؛ وهذا يجوز إظهاره حسب رأيه لقوله تعالى (ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها)، ومنها ما هو مخفي كالجيوب التي شرحنا فَهْم المؤلف الخاص لها.

فإذا سألنا المؤلف كيف انقسمت الزينة إلى شيئيّة ومكانية؟ وما الأدلة المنطقية على ذلك؟ لا نجد جوابا فالزينة لغة هي ما يُتزيَّن به من أشياء مختلفة، فهلا يأتينا بدليل عقلي أو فلسفي أو قرآني أو لغوي. . على زعمه بانقسام الزينة إلى شيئية ومكانية؟ وإلا فما معنى المنهج العلمي والبحث الموضوعي؟ أفلا يعني - على الأقل - الاستناد في النتائج إلى مقدمات مثبتة وملزمة منطقيا؟

ولكن السيد المؤلف يخترع المقدمات من خياله الخصيب دون أن تكون مثبتة أو مسلَّما بها، ثم يبني عليها. . فيخرج بنتائج مبنية على افتراضات فاسدة.

وبتعبير أدق نقول إن عند المؤلف أفكارا محددة وجاهزة يريد أن يطرحها، فيخترع لها المقدمات زاعما أنها هي التي أوصلتْه إلى هذه الأفكار، ونحن لانقول هذا الكلام إلا بعد أن تمثّلنا كتابه جيدا، وبعد أن وقفنا على كثير من القضايا التي توضح طريقة المؤلف الحقيقية في فرض أفكاره. .

فهل هذا هو المنهج العلمي الذي كان يقصده بقوله: "وضعت منهجا علميا في فهم الكتاب"؟. .

وهل هذا هو البحث الموضوعي الذي قصده بقوله:

"كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي"؟. . فتأمل



اكتشاف البخار في القرن العشرين :

وبعد . . فهل يهم كثيرا أن نتحدث ـ بعد ذلك العرض ـ عن قيمة الكتاب ومكانته الحقيقية، والجديد الذي أتى به، ومساهمته في التقدم الفكري ؟

ألم يكن فيه اكتشافات جديدة حدّثنا عنها السيد المؤلف زاعما أنها غابت عن السلف لأن أرضيتهم المعرفية كانت متواضعة بالمقارنة مع معارف القرن العشرين التي يقف السيد الكاتب على أرضيتها ويتغنّى بها ؟

كم كانت الإشادة عظيمة بأنّ السيد المؤلف انطلق من فهم جديد لترتيل آيات القرآن، أي ترتيب الموضوعات الواحدة الواردة في آيات مختلفة في نسق واحد كي يسهل فهمها، (١٢٧) وبغض النظر عن كونه لم يلتزم هذا الفهم؛ فإننا إذا فتحنا أقدم كتب الفقه والتفسير نجد أن المفسرين والفقهاء يعمدون إلى ذكر الآيات المتفرقة إذا كان ينظمها موضوع واحد . . . بل إنه شاع بينهم مصطلح تفسير القرآن بالقرآن، وجعلوه شرطا للتفسير فقالوا : " من أراد تفسير الكتاب العزيز طلبه أولا من القرآن ، فما أجمل من في مكان قد فسر في موضع آخر، وما اختصر في مكان فقد بسط في موضع آخر (١٢٨). . .

بل لقد حصل أكثر من هذا، إذ أعيد ترتيب آيات المصحف ترتيبا جديدا يساير موضوعات القرآن، وقد تم منذ عشرات السنين، وقد طبع هذا الترتيب المنسّق حسب الموضوعات في مجلد ضخم تحت اسم (تفصيل آيات القرآن الحكيم) .

أما التفريق بين الروح والنفس (١٢٩)، فهذا موضوع ليس بجديد، وقد عالجه الأقدمون واختلفوا فيه، وبعضهم رأى فعلا أن الروح والنفس متغايران، ومعظمهم كان يرى أن النفس هي سر الحياة، وخروجها يعني الموت(١٣٠).

وكذلك أيضا مسألة الفروق الدقيقة بين المترادفات فهي أشهر من أن يدّعي المؤلف أنه مكتشفها ومطبقها في فهم نصوص القرآن (١٣١).



أما فهم المؤلف للقلم والتقليم، وأن القلم هو محور المعرفة الإنسانية (١٣٢) فهو مسبوق به أيضا وفيه كلام كثير قبل عدة قرون، منه ما نلمحه في كتاب التبيان في أقسام القرآن لابن القيم، حيث شرح معنى القلم وتحدث عن أنواعه كأقلام الوحي والطب والحساب والحكمة وما شاكل ذلك (١٣٣).

وأما الفرق بين الإنزال والتنزيل فقد ادعى المؤلف أنه اكتشفه وفهمه فهما جديدا، وأنه قد غاب عن العلماء الأقدمين فهم هذا الفرق الذي تفرّد به السيد الكاتب، وقد زعم أن بعضهم حام حوله دون أن يذكر الفرق (١٣٤). . ولكن الحقيقة أن معظم كتب التفسير تفرق بين (أنزل ونزّل) فعلي الإنزال والتنزيل على نحو أفضل بكثير مما شرحه المؤلف وأكثر جدية وفهما، فقد جاء في الكشاف للزمخشري: ". . فإن قلت: لِمَ قيل نَزَّل الكتاب وأنزل التوراة والإنجيل؟ قلت: لأن القرآن نزل منجّما، ونزل الكتابان جملة (١٣٥). . " وفي موضع آخر يقول:

"روي أنه أُنزِل جملة واحدة في ليلة القدر من اللوح المحفوظ إلى السماء الدنيا، وأملاه جبريل على السفرة. . ثم كان يُنَزِّله على رسول الله (ص) نجوما في ثلاث وعشرين سنة (١٣٦). .

فالزمخشري هنا يعتمد على علم الصرف في التفريق بين بناء (أفعل) وبناء (فَعَّل)، فالأول أي صيغة (أفعل) تدل على الحدث مرة واحدة دون إشارة إلى تكراره أو تكثيره، والألف المزيدة فيه أفادت التعدية فحسب، أما صيغة (فعّل) فالتضعيف فيها أفاد تكرار الحدث وتكثيره. وإذا تتبعنا هاتين المفردتين ودرسناهما في سياقاتها تأكد لنا هذا الفرق. . المهم أن الكلام السابق يدلنا على الأدوات العلمية التي كانوا يستخدمونها ويعدّونها من البديهيات. . أما السيد المؤلف فقد فرق أولا بين البلاغ والتبليغ بالاعتماد على الفرق الشائع في الاستخدام بين العوام (١٣٧)، دون التعويل على المعطيات العلمية المتمثّلة بقوانين اللغة وسياق الكلام والقرائن المعنوية، وكذلك فعل بالإنزال والتنزيل، إذ لم يستعن بأدوات معرفية حقيقية، وعوّض منها باستخدام عبارات مجلجلة عن العلم والتكنولوجيا دون أن يكون لها أي معنى أو توظيف



حقيقي[138]، فقد نوّه بأن المكتشفات العلمية والتكنـولوجية في النصف الثاني من القرن العشرين هي التي سمحت له بفهم الإنزالْ والتنزيل . .[139] إلاّ أنه شرح الفرق بينهما من خـلال مثـال لمبـاراة في كـرة القـدم تخيّـل أنها تجري في المكسيك بين البرازيل والأرجنتين، ثم راح يسقط فهمه السابق للإنـزال والتنزيل على عملية نقل المباراة وبثّها إلى مشاهد في دمشق [140]فتأمل ! . .

وأما مقـولة السيد الكـاتب التي عدها كشفا عظيما وفتحـا مبينا ، وسماها نظـرية (ثبات النص وتغير المحتوى)، فهل تختلف كثيرا عن مقولـة العلماء الأقدمين « تتغير الأحكام بتغير الأزمان »[141]والتي جعلوها قاعدة من القواعد الكلية في التشريع ؟

بل إنهم أكـدوا مسألة التطـور والتجديـد في الفقـه والتشريع لدرجـة عَدُّوا فيهـا الوقـوف عند النقل فقط ضلالا، فقالوا :"الجمود في المنقولات أبدا ضَلال في الدين[142]

بل لقد تجاوزوا ذلـك ، فأباحوا حتـى مخالفة النص الشرعي في حـالة الضرورة، ولذلك وضعوا القاعدة الفقهيـة الكلية القائلة : (الضرورات تبيح المحظورات) [143]، وفي ذلك يرى الغزالي أنـه إذا طرأت ظروف عارضة تقتضي المصلحـة فيها مخالفة النص الشرعي، وكان يترتب على التمسك بالنص ضرر عام محيط، فانه تجب رعاية المصلحة " على خلاف مقتضى النص ، ولا يمكن الاختلاف في ذلك [144] .

إن مثل السيد المؤلف في جميع المواضع السـابقة وفي كثير غيرهـا كمثل من يدعي اكتشاف البخار في القرن العشرين ، في عصر الكمبيوتر والسيبرنتيك والفضاء ، بل إن المؤلف لم يستطع أن يصل حتى إلى مستوى الأطروحات والأفكار التي كانت تطرح منذ مئات السنين ،وهو كذلك لم يكلف نفسـه الاطلاع على النتاج الفكري لعصر النهضة ولمن سبقه ولمن عاصره. . ويـدعي مع كل ذلك احترام عقل القارىء والجدة في كل ما يطرح والريادة فيه !!

ثم إن السيد الكـاتب كثيرا ما يستقي مادتـه وأدلته من خواطـر شخصية ، ومن

مفاهيم العامة ، ومن تصورات اللغة المحكية عن دلالات الألفاظ ، ثم يصوغ كل هذه الأشياء بعبارات ذات طنين علمي ، ويجعلها نظريات استندت إلى معارف القرن العشرين . وفي الحقيقة أن أطروحات الكتاب تدل على محدودية في الفكر ، وفقر مدقع بالأدوات المعرفية ، وانتفاخ في الذات ، وحكمنا هذا مشروع تماما ، ويستمد مشروعيته من كونه جاء نتيجة لدراسة مطولة ولم يلق عبثا ، ثم إن العلم لايحتمل المجاملة ويقتضي أن نسمي الأشياء بأسمائها .

أجل . . إن المؤلف لا يمتلك الأدوات المعرفية ـ حتى الأولية منها ـ التي تؤهله لأي دراسة من هذا النوع ، حتى بديهيات اللغة وعلومها كان يجهلها ، وجهله بها ليس بسيطا ، بل هو جهل مركب ، وإذا أحسنا الظن به وقلنا إنه استقى معلوماته اللغوية من ملحق الكتاب المعنون (أسرار اللسان العربي) للدكتور جعفر دك الباب ، فينبغي أن نشير إلى أن هذا الملحق يحوي دراسة متواضعة جدا طغى عليها أسلوب الإغارة على أفكار علماء اللغة واستعراضها ومسخها ، وترديد قضايا ساذجة عولجت منذ مئات السنين على نحو أعمق وأفضل ، كالقول بأن القرآن نص عربي وأنه أنزل على سبعة أحرف . . وكالحديث عن العربية الفصحى وعن تاريخ النحو والبلاغة و المدارس النحوية وخلافاتها ، وتقسيم الكلمة إلى فعل واسم وحرف . . وما شاكل ذلك . والحق أن الدكتور نصر أبو زيد قد أعطى هذا الملحق حقه ولم يخطىء قط حين وصفه بأنه "دراسة متواضعة تظن أنها اكتشفت منهجا للتحليل اللغوي ، وهي لاتكاد تتجاوز طرح بعض المفاهيم التقليدية التي تجاوزها التراث اللغوي والبلاغي العربي ذاته . . . (١٤٥)" .

وقد صار بإمكاننا الآن من خلال مجمل ما قدمنا ، وما وقفنا عليه في هذه الدراسة أن نستنتج المنهج الحقيقي المطبق فعلا في الكتاب فنلخصه في البنود التالية :

(١) تحطيم خصائص اللغة العربية وأنظمتها .
(٢) عدم المقدرة على قراءة المعجم وفهمه ، وتفسير الكلمات بغير معناها .
(٣) مخالفة معجم المقاييس لابن فارس وإهمال المعجمات الأخرى .

(٤)تزييف حقائق اللغة والادعاء بما ليس فيها .

(٥)مخالفة نظرية الجرجاني في النظم من خلال اجتثاث المفردة من سياقها وتجريدها من معناها الحقيقي .

(٦)إغفال علوم الصرف والاشتقاق التي كان من أئمتها أبو علي الفارسي وابن جني .

(٧) مخالفة ما ورد من الشعر الجاهلي .

(٨).الاستخفاف بعقل القارىء وغياب المنهج العلمي الحقيقي .

(٩)- إضفاء صفة العلمية والحقيقة على افتراضات وتصورات محضة فقدت أدلتها وبراهينها .

(١٠).الانطلاق من أفكار الماركسية ومبادئها و إكراه آيات القرآن وقسرها على التعبير عنها.

(١١) اتخاذ آيات القرآن غطاء لأفكاره وأطروحاته ، وانهيار العلاقة بين التشكيل اللغوي للآية والمعنى الذي يوضع لها من خارجها .

(١٢) إقحام علم الرياضيات واستخدام ألفاظ العلم والتكنولوجيا بغرض الإرهاب العلمي .

(١٣) بناء نظرية فقهية على أسس فاسدة ومقدمات باطلة علميا ومنطقيا ولغويا .

(١٤) وضع النتائج قبل المقدمات والإتيان بمقدمات واهية غير مسلم بها ولا ملزمة منطقيا .

(١٥)-عدم التوثيق ، وانعدام المرجعية مطلقا ، وعدم مراعاة أبسط قواعد البحث العلمي . وينبغي بعد هذه الأحكام أن نحاول تعليل انتشار الكتاب الواسع الذي أشرنا إليه في البداية ، لأن هذا الانتشار لايتناسب مطلقا مع النتائج التي توصلنا إليها ، ولذلك فإننا نرى أن هناك مجموعة من الأسباب قد ساهمت في ذلك :

(١)معالجة الكتاب للقضايا الفكرية والدينية بأسلوب مختلف في شكله عن النمط التقليدي؛ أو على الأقل ادعاؤه ذلك ، في وقت طغى فيه النمط التقليدي السلفي العقيم حتى غدا منفرا بعيدا عن الإقناع وعن مواكبة تغيرات الواقع المعيش .

(٢)زعم الكتاب اعتماده على معارف القرن العشرين وأرضيته العلمية و إفادته من التقدم العلمي والاكتشافات الحديثة .

(٣)خلوّ الساحة الثقافيـة من كتابات فكريـة جريئة تتناول تلك الموضـوعات الخطيرة والحساسة التي حاولت القراءة المعاصرة مقاربتها .

(٤)ـ ملاقـاتـه هـوى في النفوس من خـلال نظـرته الترخيصيـة التي أحـازت كثيرا من الممنوعات والمعوقات التي فرضهـا التركيب الاجتماعي وأحواله المعقدة المأزومة عبر مراحل ظرفية معينة .

(٥)استخـدامه طـريقة خاصـة في التعبير تدعـو إلى الإبهار بما فيها من عـبارات جليلة المقـام على الرغم من أنها في الميـزان المنطقي والـوظيفي جوفـاء تخلو من أي قيمـة علمية .

ومن نـافلة القـول أن أشير أخيرا إلى أنني دعيت من قبل الأستـاذ الدكتـور نعيم اليافي إلى حضور ندوة علمية خاصة مع المؤلف الدكتور محمد شحرور في دمشق نظمها اتحاد الكتاب العـرب منذ سنة تقـريبا ، وفي أثناء ذلك لاحظت أن السيـد المؤلف كان على العكس تماما ممـا وجدناه في كتابـه من تنظيم وتقسيم واصطلاحات . . فقـد كان مشتتا يتحدث دون ترابـط سببي في كلامه ، فعندما طلب منه الـدكتور اليافي أن يقدم لنا فكرة عن كتابه من خلال ثلاث نقاط رئيسية :

(١)تجربته مع الكتاب

(٢)مقولته في الكتاب .

(٣)النتائج التي وصل إليها . .

تحدث عن كل شيء إلا عن هذه النقاط !! وكان حـديثه مبعثرا ، ولغته سقيمة ركيكة بحيث لاتكاد تستقيم فيها جملة فصيحة ، فترى المرفوع مجرورا والمنصوب مرفوعا . . حتى الآيـات القرانيـة التي كـان يستشهد بها كـان يغلط في قولها ، فيرده الحضـور مرة، والدكتور اليافي مرة أخرى ، ثم كانت الطامة الكبرى أن سمى نظرية النَّظم لعبد القاهر الجرجاني بنظرية (النُّظم) وكررها أكثر من مرة[١٤٦]!!

أضف إلى ذلك أن كتابه يموج موجا بـالأخطاء اللغوية والنحوية التي لايجوز أن



يقع فيها التلاميذ[١٤٧] . . . فهل عرفنا الآن وبعد كل هذا العرض الغاية التي وضع من أجلها ملحق بـالكتاب سمـوه (أسرار اللسان العربي) للـدكتور دك البـاب ؟ هذا على الرغم أن الكتاب ينوء بحجمه الذي تجاوز ثمانمئة صفحة ، ومع ذلك أضيف إليه هذا الملحق دون أن يكون لـه علاقة بـالكتاب لامن قريب ولامن بعيـد ، اللهم إلا إرهاب القارىء . . حتى إذا تساءل القارىء في نفسه قائلا :

وما علاقة المؤلف ـ وهو مهندس ـ باللغة وعلومها وفهم نصوص القرآن ؟

عند ذاك يخرسه ملحق أسرار اللسان العربي ويقول له :

ويحك يـا هـذا : كيف تتجرأ على مثل هـذا السـؤال ونحن نحـدّثك عن أسرار اللغة؟ .

وهل يعرف الأسرار إلا عالم الأسرار ؟

الحواشي والتعليقات

(١) صدر هذا الكتاب في دمشق عن دار الاهالي تأليف الدكتور المهندس محمد شحرور.
(٢) راجع الكتاب والقرآن ـ المقدمة ص ٤٥ .
(٣) مقدمة الكتاب ص ٢٩ ـ ٣٠ .
(٤) مقدمة الكتاب ص ٣١ .
(٥) ص ٣٢ .
(٦) أشار السيد المؤلف في مقدمته إلى المراحل التي مربها تأليف الكتاب، فقد بدأت المرحلة الأول عام ١٩٧٠ عندما كان في إيرلندا، وانتهت المرحلة الأخيرة عام ١٩٩٠ .
(٧) كانت الطبعة الأولى في أيلول ١٩٩٠، ثم كانت الطبعة الثانية في العام نفسه (١٩٩٠) في كانون الأول، أما الطبعة الرابعة فكانت في الشهر الأول من عام ١٩٩٢ وهي طبعتان عادية وشعبية، وهذا يعني أن بين الطبعة الأولى والطبعة الرابعة (١٥) شهراً فقط، أي سنة وثلاثة أشهر.
(٨) الأسبوع الأدبي ـ العدد ٢٤٧ ـ ٢٤ك٢ ١٩٩١ ـ ص٣
(٩) نهج الإسلام ـ العدد ٤٢ ـ ك١ ١٩٩٠ ـ الخليفة اليهودية لشعار قراءة معاصرة ـ د. محمد سعيد رمضان البوطي.
(١٠) نهج الإسلام ـ العدد ٤٣ ـ آذار ١٩٩١ ـ تقاطعات خطرة على دروب القراءات المعاصرة ـ د. شوقي أبوخليل.
(١١) انظر مجلة الهلال ـ العدد ١٠ أكتوبر ١٩٩١ ـ لماذا طغت التلفيقية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام ـ د. نصر حامد أبوزيد.
(١٢) المقالة السابقة نفسها ص ٢٧ .
(١٣) انظر مجلة الهلال ـ العدد ١ ـ يناير ١٩٩٢ ـ حول القراءة المعاصرة للقرآن ـ د. محمد شحرور.
(١٤) راجع الكتاب والقرآن ـ مقدمة المؤلف ص ٤٨ .
(١٥) لاحظ هذه العبارات التي وردت في المقال المنسوب للدكتور محمد شحرور. «ويبدو أن الدكتور أبا زيد ينتمي إلى الاحتمال الثاني بينما نحن وصاحب (الكتاب والقرآن) ننتمي إلى الاحتمال الثالث» ص ١٣٠ .
«وهذا ما جاء في باب جدل الكون في كتاب الدكتور شحرور» ص ١٣٢ .
«ولم يكن في يوم من الأيام حالما ولا متوهما كما قال الدكتور شحرور في كتابه» ص ١٣٣ .
(١٦) راجع المقالة المذكورة ص (١٣٤).
(١٧) انظر مجلة الهلال ـ العدد ٣ ـ مارس ١٩٩٢ ـ المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية ـ د. نصر حامد أبوريد.



(١٨) راجع المقالة المذكورة ص ٦٠ .
(١٩) انظر «القراءة المعاصرة للدكتور شحرور مجرد تنجيم»، سليم الجابي ص ١٦ .
(٢٠) انظر المقدمة ص
(٢١) النماذج التي سنعرضها هي على سبيل التمثيل لا الحصر وقد استبعدنا منها ـ بلا شك ـ الأخطاء المطبعية .
(٢٢) ص ١٣ والصواب (مأمورون) لأنها خبر (أن) المرفوع .
(٢٣) ص ٥١ والصواب (ارتباط معنويٌّ عضوي . .) .
لأن الأول اسم كان المرفوع والباقي صفات له .
(٢٤) ص ٢٩ والصواب (ذا الشأن) لأنها صفة للمفعول به منصوبة .
(٢٥) ص ١٣٤ والصواب (لكونهما اسمين) لأنها منصوبة بالمصدر.
(٢٦) ص ١٧٨ والصواب (شيئا) لأنها خبر كان المنصوب .
(٢٧) ص ٢٠٤ والصواب (نبي) لأنه مفعول به منصوب .
(٢٨) ص ٢٠٩ والصواب (نبو) لأنه خبر (أن) المرفوع .
(٢٩) انظر الصفحة ١٤٧ .
(٣٠) مباحث في علوم القرآن ـ د. صبحي الصالح ـ ص ٢٤٠ ـ ٢٤١ .
(٣١) انظر ص ٣١ .
(٣٢) ص ٣٣ .
(٣٣) انظر مجلة نهج الإسلام ـ العدد ٤٦ ـ ك١ ١٩٩١ ـ قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن ـ محمد شفيق ياسين .
(٣٤) نهج الإسلام ـ العدد ٤٧ ـ آذار ١٩٩٢ ـ الحدود في الإسلام ـ محمد شفيق ياسين .
(٣٥) نهج الإسلام ـ العدد ٤٨ ـ حزيران ١٩٩٢ ـ قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن ـ محمد شفيق ياسين .
(٣٦) راجع مجلة الناقد ـ العدد ٤٥ ـ آذار ١٩٩٢ ـ طرافة في التقسيم وغرابة في التأويل ـ طارق زيادة .
(٣٧) انظر المقالة السابقة ص ٦٠ .
(٣٨) راجع الكتاب والقرآن ـ تقديم المنهج اللغوي ص ٢٣ ـ ٢٤ .
(٣٩) الكتاب والقرآن ـ مقدمة المؤلف ص ٤٤ .
(٤٠) الكتاب والقرآن ـ مقدمة المؤلف ص ٢٩ .
(٤١) نفسه ص ٤٦ .
(٤٢) الكتاب والقرآن ص ٧١٤ .

(٤٣) نفسه ص ٧٣٠ .
(٤٤) نفسه ص ٧١٣.
(٤٥) نفسه ص ٩١ .
(٤٦) سورة البقرة ـ الآية ١٨٥ .
(٤٧) الكتاب والقرآن ص ٦٥ .
(٤٨) نفسه ص ٩٤ .
(٤٩) نفسه ص ٤٩ .
(٥٠) انظر لسان العرب والصحاح والقاموس المحيط ـ مادة: برك .
(٥١) الكتاب والقرآن ص ١٠٨ .
(٥٢) الصفحة السابقة نفسها .
(٥٣) سورة آل عمران ـ الآية ٣٣ .
(٥٤) سورة الحجر ـ الآية ٢٦ .
(٥٥) سورة السجدة ـ الآية ٧ .
(٥٦) ورد ذلك في تقديم المنهج اللغوي ص (٢٥)، وكذلك ذكر المؤلف فهمه الجديد للترتيل؛ وجعله قاعدة من قواعد التأويل التي وضعها، انظر ص (١٩٦) ـ (١٩٧).
(٥٧) سورة الكهف ـ الآية ١١٠ .
(٥٨) انظر تفصيل هذه المراحل في كتابه ص ٣٠٤ حتى ص ٣٠٧.
(٥٩) سورة البقرة ـ الآية ٣٢ .
(٦٠) سورة البقرة ـ الآية ٣٣ .
(٦١) انظر الكتاب والقرآن ص ٣٠٦ .
(٦٢) سورة البقرة ـ الآية ٣٤ .
(٦٣) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
(٦٤) سورة آل عمران ـ الآية ٥٠ .
(٦٥) سورة المائدة ـ الآية ٤٦ .
(٦٦) سورة النساء ـ الآية ٤٧ .
(٦٧) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
(٦٨) نفسه ص ٢٠٥ .
(٦٩) نفسه ص ١١٥ .
(٧٠) سورة هود ـ الآية ١ .
(٧١) سورة فصلت ـ الآية ٣ .

(٧٢) الكتاب والقرآن ص ١١٥ .
(٧٣) نفسه ص ١١٨
(٧٤) نفسه ص ٢٥٤ وكذلك ص ٢٦١ .
(٧٥) نفسه ص ١١٨ .
(٧٦) الصفحة نفسها
(٧٧) الكتاب والقرآن ص ١١٦ ـ ص ١٦٠ ـ ص ١٧٩ .
(٧٨) سورة المائدة ـ الآية ٤٨ .
(٧٩) سورة النساء ـ الآية ٤٣ .
(٨٠) راجع الكتاب والقرآن ص ١٥٢ .
(٨١) نفسه ص ٣٨٩ .
(٨٢) نفسه ص ٣٩٠ .
(٨٣) ص ٣٨٩ .
(٨٤) المزمل ـ الآية ٢٠ .
(٨٥) سورة البقرة ـ الآية ٣٥ .
(٨٦) الكتاب والقرآن ٣٨٩ .
(٨٧) نفسه ص ١٨٧ .
(٨٨) من مثل قوله تعالى: « ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحما ثم أنشأناه خلقا آخر . » المؤمنون الآية ١٤ .
(٨٩) الكتاب والقرآن ص ٢٣٠ .
(٩٠) نفسه ص ٢٢٣ .
(٩١) الصفحة نفسها .
(٩٢) راجع تاج العروس ولسان العرب والصحاح والقاموس المحيط، مادة (سبح) .
(٩٣) انظر القاموس المحيط مادة (نزه) .
(٩٤) الصحاح مادة (نزه) .
(٩٥) لسان العرب مادة (نزه) .
(٩٦) الكتاب والقرآن ص ٢٢٣ .
(٩٧) نفسه ص ٢٢٧ .
(٩٨) نفسه ص ٤٩٦ .
(٩٩) نفسه ص ٤٤٧ .
(١٠٠) سورة الفاتحة .

(١٠١) سورة الأنعام ـ الآية ١٦١ .
(١٠٢) سورة الأنعام ـ الآية ١٥٣ .
(١٠٣) سورة الصافات ـ الآية ١١٨ .
(١٠٤) سورة الأنعام ـ الآية ٧٩ .
(١٠٥) سورة الأنعام ـ الآية ١٦١ .
(١٠٦) سورة الروم ـ الآية ٣٠ .
(١٠٧) الكتاب والقرآن ص ٤٤٨ ـ ٤٤٩ ـ ٤٥٠ .
(١٠٨) نفسه ص ٤٧٣ .
(١٠٩) تخريج الآيات على الترتيب: البقرة ١٣٥/ آل عمران ٦٧/ آل عمران ٩٥/ النساء ١٢٥/ الأنعام ٧٩/ الأنعام ١٦١/ يونس ١٠٥/ النحل ١٢٠/ النحل ١٢٣/ الروم ٣٠ .
(١١٠) راجع تاج العروس ولسان العرب مادة (حنف) .
(١١١) القاموس المحيط ـ مادة (حنف) .
(١١٢) لسان العرب وتاج العروس والصحاح ـ مادة (حنف) .
(١١٣) مقاييس اللغة ـ مادة (حنف) .
(١١٤) لسان العرب ـ مادة (حنف) .
(١١٥) راجع الكتاب والقرآن ص ٥٥٠ ـ ٥٥١ .
(١١٦) نفسه ص ٦٠٧ .
(١١٧) الصفحة السابقة نفسها .
(١١٨) الكتاب والقرآن ص ٧٢٩ .
(١١٩) سورة النور ـ الآية ٣١ .
(١٢٠) الكتاب والقرآن ص ٦٠٧
(١٢١) تاج العروس والقاموس المحيط ـ مادة (جيب) .
(١٢٢) لسان العرب وتاج العروس ـ مادة (جيب) .
(١٢٣) لسان العرب ـ مادة (جوب) .
(١٢٤) اللسان مادة (جيب) .
(١٢٥) سورة النور ـ الآية ٣١ .
(١٢٦) الكتاب والقرآن ص ٦٠٦ .
(١٢٧) الكتاب والقرآن ـ تقديم المنهج اللغوي ص ٢٤ .
(١٢٨) الإتقان في علوم القرآن للسيوطي جـ ٢ ص ١٧٥ .
(١٢٩) الكتاب والقرآن ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

(١٣٠) راجع مثلا (الروح لابن القيم) ص ٢١٧ ما بعدها.

(١٣١) راجع على سبيل المثال (تفسير القيم) للجوزية، وانظر كذلك كتاب الدكتور عبد الفتاح لاشين (ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن) ص ١٢٦.

(١٣٢) الكتاب والقرآن ص ١٩٥.

(١٣٣) راجع التبيان في أقسام القرآن ص ١٢٩ وما بعدها.

(١٣٤) الكتاب والقرآن ص ١٧٣ ..

(١٣٥) أنظر تفسير الكشاف جـ ١ ص ٤١١.

(١٣٦) الكشاف جـ ٤ ص ٢٧٣.

(١٣٧) الكتاب والقرآن ١٤٨ ـ ١٤٩.

(١٣٨) تجدر الإشارة هنا إلى أن الدكتور نصر حامد أبو زيد قد تنبه إلى هذه الملاحظة كذلك فقال: «هذه التفرقة بين الإنزال الكلي والتنزيل الجزئي ليست إلا صياغة تتزيا بزي العلم، وتتظاهر بسمته، رغم أنها تكرر أقوال علماء القرآن الأسبقين عن النزول مرة واحدة إلى السماء الدنيا، ثم التنزيل منجما على قلب النبي . . . » (لماذا طغت التلفيقية . .) ص ٢٦.

(١٣٩) الكتاب والقرآن ص ١٤٩.

(١٤٠) نفسه ص ١٥٠.

(١٤١) انظر المادة / ٣٩/ من القواعد الفقهية الكلية في مجلة الأحكام العدلية.

(١٤٢) انظر (الفروق تحت الفرق) للشهاب القرافي، المسألة الثالثة ١/ ١٧٧، عن المدخل الفقهي العام لمصطفى الزرقاء، ص ١٠٠.

(١٤٣) راجع مقالته (لماذا طغت التلفيقية . .).

(١٤٤) تنبغي الإشارة هنا إلى أن جمعية النقد في حلب برئاسة الدكتور نعيم اليافي اتفقت مؤخرا مع المؤلف د. محمد شحرور على المشاركة في ندوة حوارية حول الكتاب، يحاوره فيها الدكتور محمد عكام الباحث في مجال التفسير ومنهجه وأصوله، ولكن الذي يدعو للاستغراب أن المؤلف فيما بعد تذرع بأن عليه أن يستشير جهاز الأمن أولاً ليأخذ منه الموافقة، ثم اعتذر مدّعياً أنه لم يسمح له بذلك !!

(١٤٥) نعرض فيما يلي نماذج من أخطائه على سبيل التمثيل لا الحصر مستبعدين الأخطاء المطبعية منها.

« ان العلماء عاقلين، والدجالين مجانين. » ص ٣٠٩.
والصواب (عاقلون) لأنها خبر مرفوع.

ـ « لقد ذكر الكتاب للقلوب فعلان الأول . . . » ص ٢٧٢. والصواب (فعلين) لأنها مفعول به منصوب.



- « وعياناها أم لم نعيها » ص ٢٥٤ ، والصواب (لم نعِها) لان المعتل يجزم بحذف حرف علته .
- « أليس القول فعل يقوم به . » ص ٤٢٧ والصواب (فعلاً لأنها خبر ليس المنصوب .
- « وحرم مشرعو هذه الامة كثيرا مما أحل الله تحريم دائم غير ظرفي . » ص ٥٠١ والصواب (تحريما دائما) لأن الأولى مفعول مطلق منصوب والثانية صفة لها .
- « والفرق هو أنه كامل المعرفة ونحن ناقصي المعرفة متعلمين ، لذا . . . » ص ٣٩١ والصواب (ناقصو المعرفة متعلمون) لأنها خبر للمبتدأ .
- « هؤلاء المتأخرين لهم علاقة القرابة مع المرأة » ص ٦٠٩ والصواب (المتأخرون) لأنها بدل من اسم الاشارة المرفوع .
- « وتبين أن أحد رواته هو أبا بكرة . » ص ٦٢٥ والصواب (أبو بكرة) لأنها خبر مرفوع .
- « ووضع تعاريفاً في بعض الأمور » ص ٥٩٤ والصواب (تعاريفَ) لانها ممنوعة من الصرف .
- « أصبح الفقه والسلطة توأمان » ص ٥٦٩ ، والصواب (توأمين) لأنها خبر منصوب للفعل الناقص .
- « اذا كانت الحالة ليست إملاق فيجوز . . » ص ٥٠٤ والصواب (إملاقا) لانها خبر ليس المنصوب .
- « عاش لوحده » ص ٣١٢/ (لكي تشرع لوحدها) » ص ٥٨٠ والصواب (وحده ـ وحدها) لأن الحال لا يدخل عليها حرف الجر» .

ـ أهم المصادر والمراجع ـ

(١)ـ أبنية الفعل ـ د عصام نور الدين ـ المؤسسة الجامعية للدراسات ـ ط ١ ـ ١٩٨٢ ـ بيروت .

(٢)ـ الإتقان في علوم القرآن ـ جلال الدين السيوطي ـ جـ ١ ، جـ ٢ ـ دار الفكر ـ بلا تاريخ .

(٣)ـ إحياء علوم الدين ـ الغزالي ـ ٥ أجزاء ـ دار القلم ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

(٤)ـ أساس البلاغة ـ الزمخشري ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

(٥)ـ أسباب النزول ـ أبو الحسن علي النيسابوري ـ دار الفكر ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٨٨ .

(٦)ـ أسرار البلاغة في علم البيان ـ عبد القاهر الجرجاني ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٨١

(٧)ـ الأشباه والنظائر في النحو ـ جلال الدين السيوطي ـ تحقيق مجموعة ـ مجمع اللغة العربية بدمشق

(٨) أصول الفلسفة الماركسية اللينينية ـ بإشراف فيودد بورلاتسكي ـ دار التقدم موسكو ١٩٨٥ .

(٩) إملاء ما مَنّ به الرحمن ـ أبو البقاء العكبري ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٧٩ .

(١٠) الإنصاف في مسائل الخلاف ـ أبو البركات الأنباري ـ تح ـ محمد محي الدين عبد الحميد ـ مجلدان ـ مصر.

(١١) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ـ ابن هشام ـ ٣ أجزاء تح : محمد محي الدين عبد الحميد ـ بيروت ـ ط ٨ ١٩٨٦

(١٢) الإيضاح في علوم البلاغة ـ الخطيب القزويني ـ تح محمد عبد المنعم خفاجي ـ دار الكتاب ـ بيروت ١٩٨٥ .

(١٣) البلاغة ـ علم المعاني ـ د . مزيد نعيم ـ مطبعة ابن خلدون ـ دمشق ـ ١٩٨٢ .

(١٤) ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن ـ د . عبد الفتاح لاشين ـ دار الرائد العربي ـ بيروت ١٩٨٢ .

(١٥) تاج العروس ـ المرتضى الزبيدي ـ ٢٥ مجلدا ـ تح مجموعة ـ الكويت .

(١٦) تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ـ ٤ مجلدات ـ . حسن إبراهيم حسن ـ بيروت ١٩٦٤

(١٧) تاريخ العرب قبل الإسلام ـ د أحمد هبو ـ جامعة حلب ـ ١٩٨١ .

(١٨) التبيان في أقسام القرآن ـ ابن القيم الجوزية ـ دار الفكر ـ بيروت .

(١٩) التعريفات ـ علي بن محمد الجرجاني ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ١٩٨٨ .

(٢٠) تفسير القرآن العظيم ـ ابن كثير ـ ٤ أجزاء ـ دار العلم ـ بيروت .

(٢١) تفصيل آيات القرآن الحكيم ـ جول لابوم ـ ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي ـ دار الفكر بيروت .

(٢٢) تهذيب سيرة ابن هشام ـ عبد السلام هارون ـ دار البحوث العلمية ـ الكويت ١٩٨١



(٢٣) حركة الفتح الإسلامي ـ د . شكري فيصل ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٨٢ .

(٢٤) الخصائص ـ ابن جني ـ ٣ مجلدات ـ تحقيق : محمد علي النجار ـ دار الهدى ـ بيروت .

(٢٥) دراسات في فقه اللغة ـ د صبحي الصالح ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ط ٩ ١٩٨١ .

(٢٦) دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني ـ تح . د محمد رضوان وفايز الداية ـ دار قتيبة ـ دمشق ١٩٨٣

(٢٧) الروح لابن القيم الجوزية ـ دار ـ بيروت .

(٢٨) سفر السعادة وسفير الافادة ـ السخاوي ـ تح ' د . محمد احمد الدالي ـ مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٣

(٢٩) شرح شافية ابن الحاجب ـ رضي الدين الإستراباذي ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ورفاقه ـ دار الكتب بيروت .

(٣٠) الصحاح في اللغة ـ الجوهري ـ اعداد نديم وأسامة مرعشلي ـ دار الحضارة ـ ط ١ ١٩٧٤ ـ بيروت .

(٣١) العقيدة الإسلامية والفكر المعاصر ـ د . محمد سعيد رمضان البوطي ـ مطبعة رياض ـ دمشق ـ ١٩٨٧

(٣٢) علوم الحديث ومصطلحه ـ د . صبحي الصالح ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٥٩ .

(٣٣) غريب القرآن ـ الطريحي ـ دار زاهدي .

(٣٤) فجر الإسلام ـ أحمد أمين ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت .

(٣٥) فقه السنة ـ السيد سابق ـ دار الفكر ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .

(٣٦) الفقه في المذاهب الأربعة ـ الجزيري ـ ٤ أجزاء .

(٣٧) فقه اللغة ـ أبو منصور الثعالبي

(٣٨) في أصول النحو ـ سعيد الأفغاني ـ دار الفكر ـ دمشق ـ ١٩٦٣ .

(٣٩) القاموس المحيط ـ الفيروز آبادي ـ ٤ مجلدات ـ دار الجيل ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

(٤٠) القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحرور مجرد تنجيم . . . ـ سليم الجابي ـ دمشق ١٩٩١ .

(٤١) الكتاب والقرآن ـ قراءة معاصرة ـ د . محمد شحرور ـ دار الأهالي ـ دمشق ط ١ ١٩٩٠

(٤٢) الكشاف عن حقائق التنزيل . . . ـ الزمخشري ـ ٤ أجزاء ـ دار المعرفة ـ بلا بيروت .

(٤٣) لسان العرب ـ ابن منظور ـ ٦ مجلدات ـ دار المعارف ـ مكتبة النوري دمشق ـ بلا تاريخ

(٤٤) المادية الإسلامية وأبعادها ـ عبد المنعم محمد خلاف ـ دار المعارف مصر ـ بلا تاريخ .

(٤٥) مباحث في علم المعاني ـ د . طاهر الحمصي ـ منشورات جامعة البعث ـ ١٩٩٢ .

(٤٦) مباحث في علوم القرآن ـ د . صبحي الصالح . دار العلم للملايين ـ بيروت ط ١٤ ١٩٨٢

(٤٧) مبادىء اللسانيات العامة ـ آندرية مارتينيه ـ تر . د أحمد الحمو ـ المطبعة الجديدة ـ دمشق ـ ١٩٨٥

(٤٨) المدارس النحوية ـ د . شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٨

(٤٩) المدخل الفقهي العام ـ مصطفى أحمد الزرقاء ـ مطبعة جامعة دمشق ـ ط ٧ ١٩٦١ .

(٥٠) مدخل إلى اللسانيات ـ روبالد ايلوار ـ ترجمة (بدر الدين القاسم ـ وزارة التعليم العالي ـ دمشق ١٩٨٠ .

(٥١) المسائل العضديات ـ أبو علي الفارسي ـ تح : شيخ الراشد ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٦ .

(٥٢) المسائل المنثورة ـ أبو علي الفارسي ـ تحقيق : د . مصطفى الحدري ـ مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦ .

(٥٣) المستصفى من علم الأصول ـ الغزالي ـ جـ ١ ، حـ ٢ دار الفكر ـ بلا تاريخ .

(٥٤) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ـ محمد فؤاد عبد الباقي ـ دار الفكر ـ دمشق

(٥٥) مغني اللبيب ـ ابن هشام ـ تح . د . مازن مبارك وصاحبه ـ دار الفكر ـ دمشق ١٩٦٤

(٥٦) المفصل في علم العربية ـ الزمخشري ـ ط ٢ ـ دار الجيل ـ بيروت .

(٥٧) مقاييس اللغة ـ أحمد بن فارس ـ تحقيق . عبد السلام هارون ـ ٦ مجلدات ـ مركز النشر ١٤٠٤ـ

(٥٨) مقدمة في علم الدلالة الألسني ـ هيربرت بركلي ـ تر : قاسم مقداد ـ وزارة الثقافة ـ دمشق .

(٥٩) النحو الوافي ـ عباس حسن ـ ٤ مجلدات ـ دار المعارف بمصر ـ طه بلا تاريخ .

(٦٠) الوسيط في أصول الفقه الإسلامي ـ د . وهبة الزحيلي ـ مطبعة خالد ابن الوليد ـ دمشق

ـ الصحف والمجلات ـ

(٦١) الأسبوع الأدبي ـ العدد ٢٤٧ ـ ٢٤ كـ ٢ ١٩٩١ .

(٦٢) مجلة الناقد ـ العدد ٤٥ ـ آذار ١٩٩٢ .

(٦٣) نهج الإسلام ـ العدد ٤٢ ـ ك ١ ١٩٩٠ .

(٦٤) نهج الإسلام ـ العدد ٤٣ ـ آذار ١٩٩١ .

(٦٥) نهج الإسلام ـ العدد ٤٦ ـ ك ١ ـ ١٩٩١ .

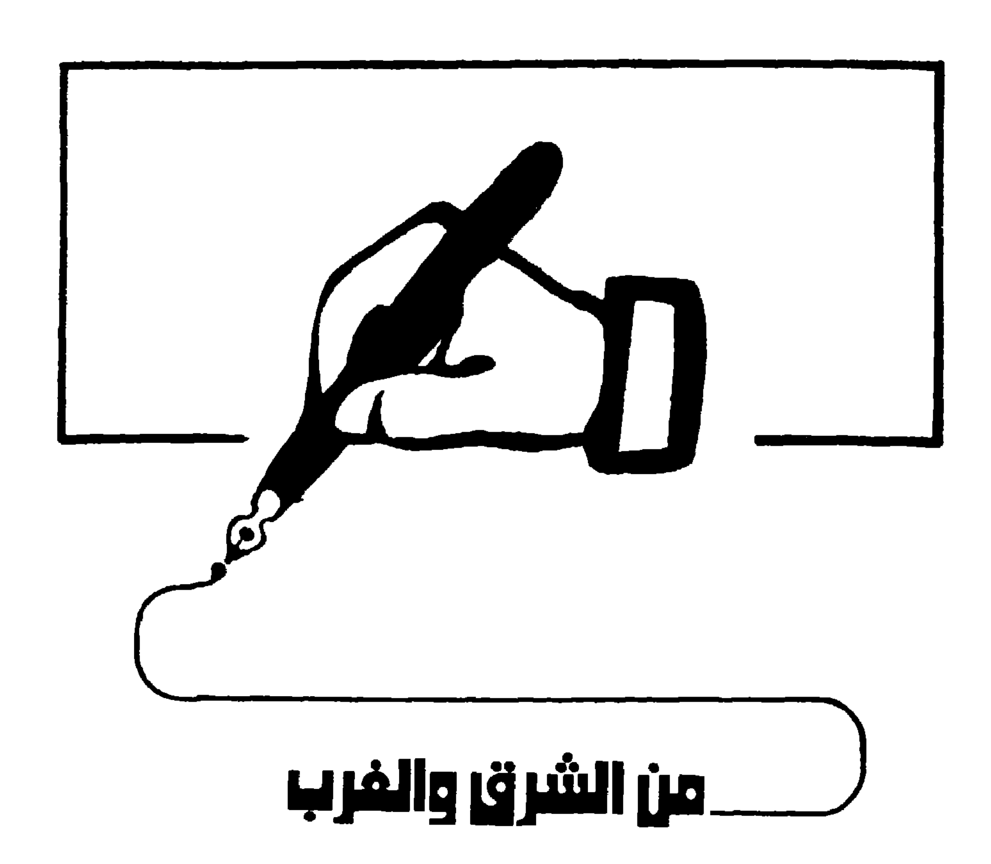
(٦٦) نهج الإسلام ـ العدد ٤٧ ـ آذار ـ ١٩٩٢ .

(٦٧) نهج الإسلام ـ العدد ٤٨ ـ حزيران ـ ١٩٩٢ .

(٦٨) مجلة الهلال ـ العدد ١٠ ـ أكتوبر ١٩٩١ .

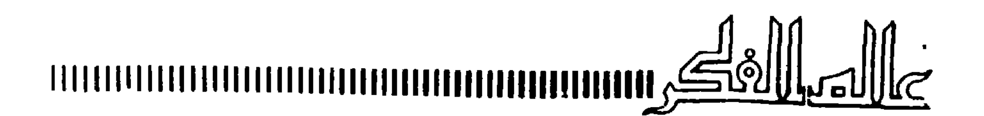
(٦٩) مجلة الهلال ـ العدد ١ ـ يناير ١٩٩٢ .

(٧٠) مجلة الهلال ـ العدد ٣ ـ مارس ١٩٩٢ .



من الشرق والغرب

التراث الحضاري لزعماء نيجيريا في القرن التاسع عشر



التراث الحضاري الإسلامي لزعماء نيجيريا في القرن التاسع عشر

د. عبدالله عبدالرازق ابراهيم *

* يعمل أستاذاً مساعداً للتاريخ الحديث والمعاصر بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية - جامعة القاهرة.



مقدمة :

لقد امتدت الدعوة الإسلامية واللغة العربية إلى الجزء الغربى من القارة الأفريقية نتيجة عوامل كثيرة منها تلك الهجرات العربية خصوصا الهجرات التي قامت بها قبائل بني هلال وبني سليم، وتقدم هذه القبائل نحو الصحراء الكبرى بحثا عن ظروف اجتماعية تشابه ما كان سائدا فى شبه الجزيرة العربية[1].

كان هذا التحرك سببا في دفع قبائل البربر والزنوج بعد اعتناقهم الدين الإسلامي إلى التحرك جنوبا حيث تحركت قبيلة جدالة، وعبرت نهر النيجر، واتجهت نحو السودان الغربي[2]

وعلى امتداد العصور الوسطى قامت في هذه المنطقة من غرب أفريقيا ممالك أفريقية إسلامية، ساهمت بشكل ايجابي في نقل ونشر حضارة الإسلام، فساعد ذلك على ازدهار هذه المنطقة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا، وكانت دولة المرابطين قد كونت جبهة إسلامية قوية امتدت من غرب أفريقيا إلى المغرب ثم إلى الأندلس، وبالطبع ساعدت هذه الدولة على انتشار الإسلام وثقافته في غرب أفريقيا، ويرجع الفضل في نشر الإسلام في هذه الجهات إلى دعاة المرابطين الذين امتد نشاطهم من السنغال إلى غينيا حتى ساحل العاج والنيجر[3]

وتوغل هؤلاء الدعاة حتى أدركوا المحيط الأطلسي، وامتدوا في قلب بلاد السوس حتى وصلوا إلى أطراف الصحراء رافعين لواء الزهد والتقشف مما ساعد على انتشارالدين الإسلامي بين الجماعات الوثنية في غرب أفريقيا (٤).

واستطاع المرابطون إخراج الأقاليم السودانية من عزلتها، كما نشروا الثقافة العربية بين ربوعها. وقد دخل المرابطون غانة فى ١٠٥٥، ووصلوا إلى مدينة أودغشت ونشروا الدين الإسلامى فى امبراطورية غانة. وأدى هذا التوغل جنوبا إلى قيام ممالك إسلامية في كل من غانة ومالي وصنغى وبرنو وكانم (٥).

وامتدت الدعوة الإسلامية إلى بلاد الهوسا في شمال نيجيريا الحالية في القرن الرابع عشر عندما قدم بعض جماعات الوانجارا من التجار المتجولين حاملين تجارتهم على الدواب، واستقروا في مدينة كانو في حوالى ١٣٠٠، ونشروا الإسلام لدى ملكها الذي أسلم مع قومه، لكن لم ينتشر الدين الاسلامي في الإمارات الأخرى المحاورة التي ظلت على وثنيتها حتى عندما زارها الرحالة ابن بطوطة فى عام ١٣٥٣ (٦)

وفي النصف الثانى من القرن الخامس عشر حدث تغير حاسم في تاريخ بلاد الهوسا حيث تولى عدد من الحكام الذين تحمسوا لنشر الدين الإسلامي، وتطبيق الشريعة الغراء، ومن أبرز هؤلاء الحكام محمد رمفا (١٤٦٣ ـ ١٤٩٩) وهو الذى كان يأخذ برأي فقيه مسلم وعالم مشهور هو محمد بن عبدالكريم المغيلي الذي زار كانو في عام ١٤٩٢. وسجل الشيخ المغيلي تاريخا مجيدا في تعليم الفقه واللغة العربية وكان للاتصال الوثيق بين كانو ومالي أثره في تكوين جبهة سياسية إسلامية واسعة خاصة في القرن الرابع عشر والخامس عشر (٧).

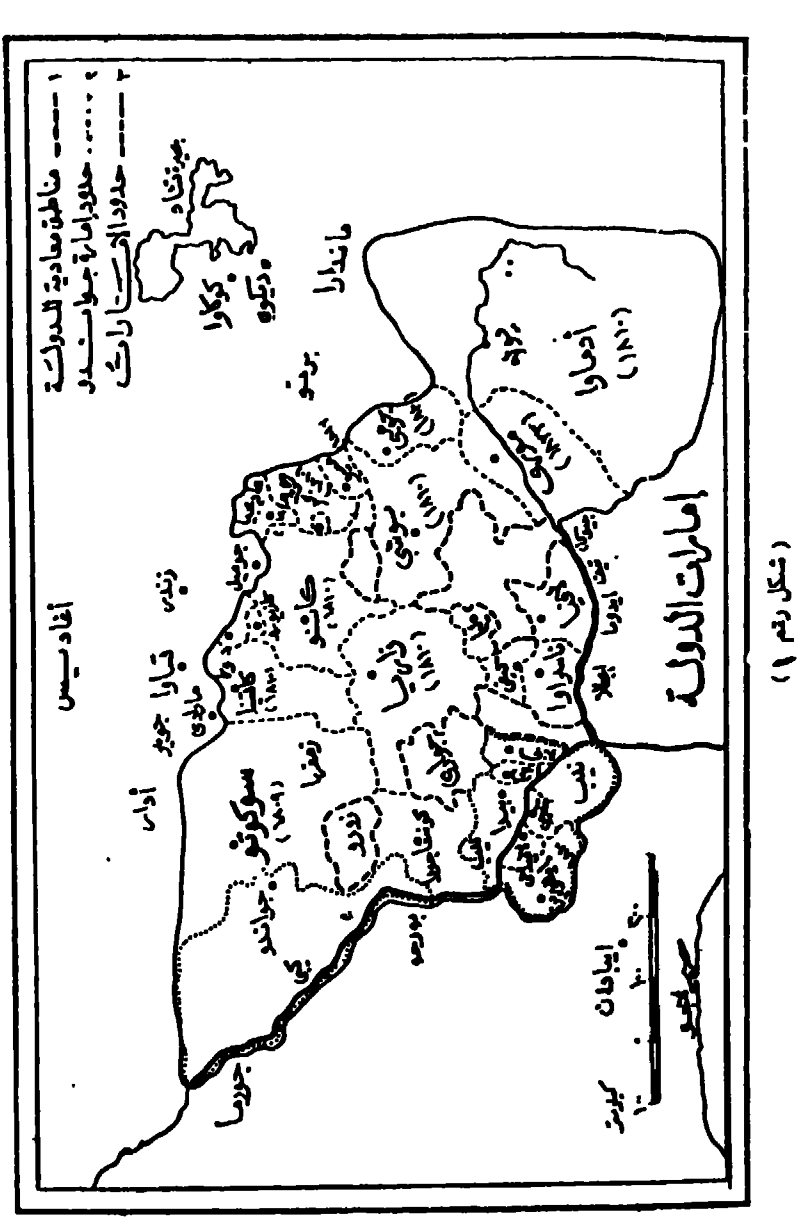
واستطاع الشيخ المغيلي أن يكون طبقة من العلماء الذين مهدوا الطريق لنشر الدين الإسلامي في المناطق المجاورة (٨). وقد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إسلام قبائل الفولانى التي انتشرت في كل السودان الغربي، وصاروا قوة أساسية في بداية القرن التاسع عشر، بل وصاروا القوة المسيطرة على السودان الغربي كله (٩).



ونجح معلمو الفولانى في إمارة كانو في نشر الدين الإسلامي في دولة برنو وفي مناطق مختلفة من بلاد السودان، لكن رغم كل هذه المحاولات لنشر الدين الإسلامي، فقد ظلت بعض الإمارات في بلاد الهوسا على وثنيتها حتى القرن التاسع عشر عندما ترعمت إمارة جوبير السلطة، وانتزعت السيطرة من إمارة زمفرا، وواصلت صراعها مع إمارات كيبى وكاتسينا وكانو(١٠).

حاولت جماعات الفولانى نشر الدين الإسلامي الحنيف بين سكان اتخذوا من الشرك بالله سبيلا لحياتهم، ولما تعرض أحد حكام الهوسا في إمارة جوبير للمسلمين ترعم الشيخ عثمان بن فودى حركة الإصلاح الديني في المنطقة وأسس امبراطورية إسلامية في بلاد نيجيريا استمرت طوال قرن من الزمان تطبق الشريعة الغراء في كل منحى من مناحي الحياة، وساعد هذا بدوره على إحياء الثقافة الإسلامية واللغة العربية طوال هذا القرن، وترك الشيخ عثمان وذريته تراثا إسلاميا غزيرا في تلك البقعة من القارة الأفريقية وسوف يركز هذا البحث على عدة محاور أساسية :

أولا : ظهور الشيخ عثمان بن فودى و إعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية .
ثانيا : التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي .
ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي .
رابعا : التراث الحضاري للشيخ محمد بلوبن عثمان .
خامسا : اثار هذا التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر.



(شكل رقم ١)

أولا: ظهور الشيخ عثمان بن فودى وإعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية:

ولد الشيخ عثمان بن فودى في مكان يدعى ماراتا في أرض جالمى بإمارة جوبير إحدى إمارات الهوسا في الخامس عشر من ديسمبر عام ١٧٥٤ في بيت اشتهر بين قبائل الفولانى بالريادة والصلاح والخير والعلم، وكان أبوه يلقب (فودى) أي الفقيه أو المتعلم، وهذا ما يدل على ما كان له من منزلة رفيعة بين قومه، وانتقلت الأسرة إلى مدينة "ديجل" حيث حفظ القرآن الكريم.

وكان الشيخ منذ صغره مولعا بالعبادة والعلم معا، وظل هذان النوران يلازمانه طوال حياته حتى لقد لقب بذي النورين وهما العلم والعمل[11]. وكان مواظبا على العبادة والذكر وكان ذلك مفتاح القبول والتوفيق له حيث فتح الله عليه ونور قلبه بنور الإيمان[12].

ويقول الشيخ محمد بلو إن والده نشأ منذ صغره في الدعوة إلى الله، وأمده الله بأنوار الفيض، وجذبه إلى حضرته، وكشف له عن حضرة الأفعال والأسماء والصفات وأشهده مراتب الذات، فصار يحمد الله بين أولياء الله، وقد قلده الحق تعالى تاج العناية والهداية، وأهله للدعوة إليه، وإرشاد العامة والخاصة[13].

وعندما بلغ الشيخ مرحلة الشباب تفتح عقله، وازدادت مداركه، وبدأت مواهبه العلمية في الظهور، وطاف هنا وهناك باحثا عن العلم وعن أصول الدين، واندهش في جولاته لحال المسلمين في تلك الجهات حيث ظهر الدين أمامه وقد شابته البدع واختلطت به الخرافات، وعبثت به أيدى المضللين[14].

ودرس الشيخ عثمان علوم اللغة العربية وكتبها وتلقاها على يد الشيخ عبدالرحمن بن حمد، والشيخ عثمان بند والكبوى، وقرأ الفقه على عمه بندور بن فودى، وأخذ الفقه من ابن عمه وخاله أحمد بن محمد الأمين، كما حضر مجلس الشيخ هاشم الزنقري وسمع منه تفسير القرآن الكريم من البداية للنهاية، ثم رحل إلى مدينة أغاديس في جنوب الصحراء حيث التقى بأستاذه ومعلمه الأكبر الشيخ جبريل بن عمر الذي



لازمه لمدة عام كامل . وكان الشيخ جبريل من أعلام ذلك العصر في السودان العربي ، بل وكان له الأثر الأكبر في توجيه الشيخ عثمان عملا وعلما ودعوة ولما رحل هذا الشيخ إلى بلاد الحجاز عاد الشيخ عثمان إلى بلاده لأن والده لم يأذن له بالحج ولذا لم يقم طوال حياته بأداء الفريضة التي كان يتوق شوقا إلى رؤية الحبيب(١٥).

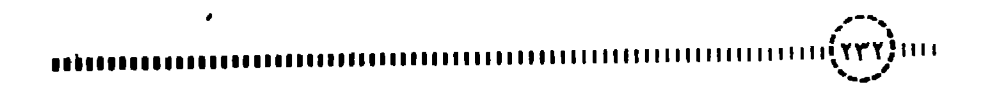
واستقر الشيخ عثمان في مدينة طفل حيث بدأ حلقات التعليم والتدريس وهو في سن العشرين . ومن هنا أخذت شهرته في الذيوع والانتشار.

وبدأت حياة الشيخ عثمان في هذه المطقة واشتهر بالعفة والتدين ، والحلال المرضية ، فصار عالم العلماء ورافع لواء الدين ، أحيا السنة وأمات البدعة ، ونشر العلوم ، وكشف الغموم ، وبهر علمه العقول ، وكان فصيحا فاضلا ، حسن الخلق ، جميل العشرة (١٦).

وكان اشتغال الشيخ عثمان بالعلم يملأ حياته كلها ، ويستنفد ساعات ليله ونهاره وكان لايخلو يوم أو ليل من مجلس أو أكثر للدرس والوعظ في نسق وترتيب منظم ومتصل يجد فيه كل طالب بغيته ، وكان الشيخ يربي المؤيدين والسالكين ويرشدهم إلى آداب السلوك والمعاملة ، ولم يزل كذلك مصابرا محتسبا حتى كان يرى ثمرة جهاده بين أتباعه (١٧).

وكان الشيخ يخرج كل يوم بعد صلاة العصر للتدريس ، وكانت الدروس تتناول تفسير القرآن الكريم . والحديث النبوي الشريف والفقه والتصوف(١٨). وبعد العشاء كان يخرج ليبث شتى العلوم ، ويحل المشكلات . أما ليلة الجمعة فكانت مخصصة لمجالس الوعظ ، وكان الناس يتوافدون على مجالسه من كل صوب ، وفي كل مواطن ترحله وتجواله يتابعه الناس ويتبعونه (١٩).

انتقل الشيخ من مكان لآخر داعيا إلى الله ومرشدا الى طريق الحق ، فسافر إلى بلاد زمفرا لدعاء أهلها إلى الإسلام ، وأقام بها خمسة أعوام مثابرا خلال هذه الفترة حتى دخل الناس أفواجا في الدين الحنيف ، وانتقل الشيخ إلى إمارة كب داعيا ومعلماوواعظا



ومجاهدا في سبيل الله حتى وصل إلى نهر النيجر وأخيرا عاد إلى وطنه في إمارة جوبير بعد هذه الجولة الجهادية.

كانت هذه الجولات سببا في ازدياد شهرة الشيخ عثمان بن فودي الذي قدمت إليه الوفود سعيا في العلم والاستنارة، وكان هذا العمل من جانب الشيخ قد أقلق مضجع الحكام في بلاد الهوسا وخصوصا أمير جوبير الذي حاول اعتراض طريق الشيخ عندما أحس بالخطر، لكن قوة الشيخ وشهرته كانت أقوى من أن يتصدى لها هذا الحاكم. فترك الشيخ وأتباعه لأنه أدرك أن الشيخ لم يهيىء نفسه لملك أو سلطان، بل كان عاكفا على العلم والتعليم[٢٠].

ومات حاكم الإمارة وخلفه الحاكم نافاتا الذي أدرك قوة الشيخ وأتباعه، وشعر بالخطر على ملكه وسلطانه، فأصدر في ثورة غضبه مرسوما في منتهى القسوة. وينم عن الحقد الدفين لدى هذا الحاكم الجوبيري، وتضمن نافاتا مرسومه أموراً ثلاثة:

أولها: عدم السماح لأي شخص باعتناق الدين الاسلامي إلا من ورثه عن أجداده.
ثانيها: ألا يسمح لأحد بلبس العمامة بعد هذا المرسوم وألا تضرب امرأة بخمارها على وجهها.
وثالثها. عدم السماح لأحد بالوعظ إلا الشيخ عثمان نفسه

والهدف الأساسي من هذا المرسوم هو الحد من نشاط الشيخ، وعدم السماح لدخول أناس جدد في الدعوة الإسلامية، وعودة النساء إلى السفور والخروج عن تقاليد الشريعة الإسلامية، وقصر الوعظ والإرشاد على الشيخ نفسه، وبالطبع كان الغرض الحد وعرقلة الجهود التي يبذلها الشيخ عثمان في سبيل الدعوة المحمدية.

وكان طبيعيا أن يعارض فريق من أتباع الشيخ هذه الأوامر وخصوصا عبد الله ابن فودي الأخ الأصغر للشيخ وساعده الأيمن في حركته الإصلاحية. فقرر الوقوف بعنف ضد هذه الإجراءات مهما كلفهم ذلك من مشاق، لكن الشيخ عثمان عارض استخدام القوة لأنه في بداية طريق طويل، ولا يريد الدخول في صراعات مع الطبقة



الحاكمة حتى لا يستنفذ قواه ، وتتشتت جهوده، وتضعف الدعوة، وينصرف عن هدفه الأسمى نحو إعلاء كلمة الدين، والقضاء على الحكام الكفرة والوثنيين. وقبل الشيخ المرسوم وهو يعلم علم اليقين بأن الدائرة سوف تحل على هؤلاء المشركين لأنه يؤمن بانتشار الدعوة الإسلامية بالطرق السلمية حتى يحين الوقت لإعلان الجهاد المسلح ضد كل من يقف في سبيل الله والدين(٢١).

كان هذا المرسوم بداية مرحلة حديدة من جهاد الشيخ عثمان ، بل ويعتبره بعض المؤرخين الشرارة الأولى التي أشعلت نار الجهاد، لكن شاءت الأقدار أن يموت هذا الحاكم بعد قليل من إصدار هذا المرسوم في عام ١٨٠٣ ، وخلفه ابنه يونفا الذي تتلمذ على أيدي الشيخ عثمان، ولقد وعد هذا الحاكم الجديد بإنهاء ما جاء في مرسوم والده واستبشر الشيخ خيرا من تلميذه الذي لا زال يكن الولاء لأستاذه، وفعلا سمح يونفا للشيخ بحرية الوعظ والإرشاد. لكن سرعان ما تغير هذا الحاكم بعد أن أحس بخطورة الشيخ على سلطانه ، فانقلب رأسا على عقب ، بل وصل به الأمر إلى حد التفكير في اغتيال سيده وأستاذه، ثم التآمر على أتباعه وأعوانه وبدأ هذا الحاكم في تدبير الأمور، وتعقيد سبل الشيخ في نشر الدعوة الإسلامية ، وتبدلت الأحوال، وانقلبت علاقات الود والصفاء إلى الحقد والجفاء خصوصا بعد أن رفض الشيخ تسليم أحد أتباعه ويدعى عبد السلام، وقيام يونفا بمهاجمة قرية عبد السلام في شهر الصيام وقتل الناس الأبرياء وهم نيام . ووصلت القطيعة مداها عندما طلب هذا الحاكم من الشيخ ترك جماعة المسلمين والعيش بعيدا عنهم في المنفى(٢٢).

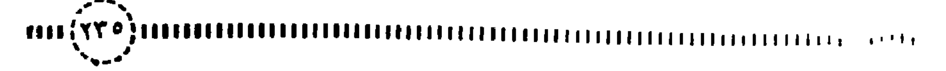
ورفض الشيخ عثمان ترك جماعة المسلمين وجنود الله المخلصين. وفضل التحرك بهم إلى مكان بعيد عن أرض الكفرة فذهب إلى مكان يدعى جودو. لكن الحاكم الجوبيري أصدر الأوامر بالقبض على الشيخ وأعوانه ، وطلب من مختلف حكام الإمارات قتل المسلمين ومصادرة أموالهم، وغزو القرى الإسلامية ، ونهب كل ما فيها . فكانت هذه الأعمال بداية مرحلة حاسمة من الجهاد، وإعلان قيام الإمبراطورية الإسلامية(٢٣).

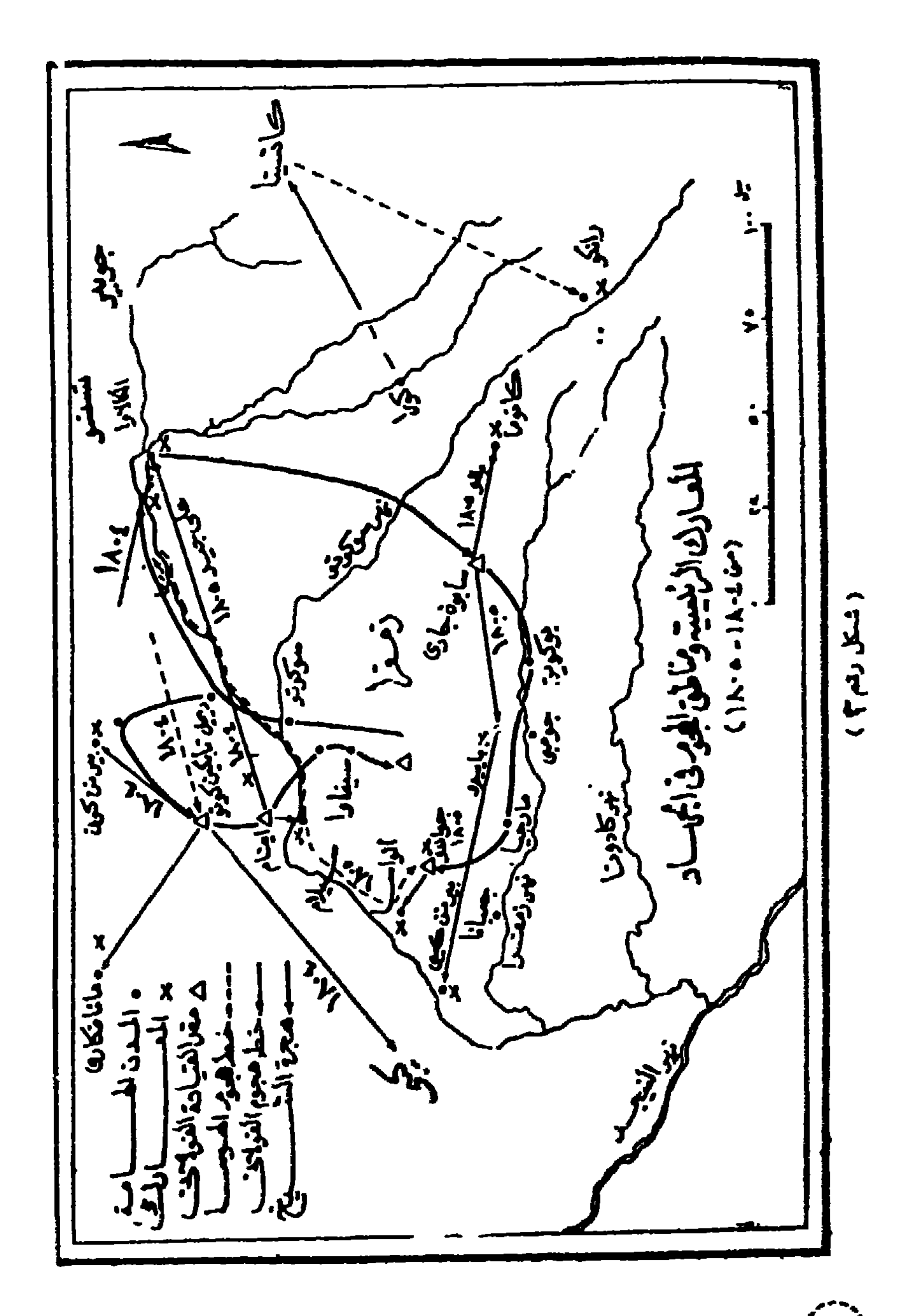
وصار الشيخ قائدا لجماعة المسلمين ، وإماما للمجاهدين ، وداعيا إلى نشر الدين الإسلامي والوقوف بحزم صد محاولات المشركين لإجهاض تلك الدعوة الإسلامية . ووجدت فيه جماعة الفولاني الأمل الذي كانوا يتطلعون إليه عبر قرون خلت كما أدركوا أن الشيخ ودعوته ستحقق لهم ما كانوا يسعون إليه فصاروا عدته وعتاده ، وتحولوا إلى جنده المخلصين لرفع شأن الدين الإسلامي بين جماعات الوثنيين وحكام بلاد الهوسا من الكافرين[٢٤].

وكانت الهجرة إلى مدينة جودو بداية تأسيس امبراطورية الفولاني التي اتخذت بعد ذلك من مدينة سوكوتو عاصمة لها ، وأخذ الشيخ معه الأتباع والأنصار إلى أطراف الصحراء ، وهناك أقروا له بالطاعة والولاء ، وحلفوا اليمين على طاعته على الكتاب والسنة ، وتعتبر البيعة للشيخ عثمان أول مرحلة نقلت الجهاد من دوره السلبي وهي مرحلة الدعوة إلى الدور الإيجابي الجديد ، وكان دور الشيخ في هذه المرحلة الجديدة العمل على رفع معنويات المجاهدين حيث لم يقتصر نشاط الجماعة على صد الغارات فحسب ، بل أخذت تشن غارات هي الأخرى على العدو ، وكان الشيخ يجهز الجيوش بنفسه ، ويختار لقيادتها أكفأ الرجال مثل أخيه عبد الله وابنه محمد بلو وعلي جيدو الذي صار قائدا عاما لجيوش الخلافة[٢٥].

حمل الشيخ عثمان لقب أمير المؤمنين إيذانا بقيام الدولة الإسلامية على غرار ما كان سائدا في عهد الخلفاء الراشدين ، واستمر لقب الخلافة في ذريته حتى انتهاء الدولة في عام ١٩٠٣ على أيدي قوى البغي من المستعمرين البريطانيين[٢٦].

وفي تلك المرحلة المبكرة من الجهاد أعلن الشيخ وثيقة أهل السودان التي أصبحت الإعلان الرسمي للجهاد لأن الشيخ حدد فيها الأسس التي يقوم عليها الجهاد الإسلامي . وهي رسالة موجهة ليس فقط إلى أهالي جوبير بل إلى كل سكان السودان لأن الشيخ أعلن الجهاد في كل بلاد السودان . وقد تضمنت هذه الوثيقة سبعا وعشرين بندا هي خلاصة المبادىء والتعاليم التي نادى بها الشيخ عثمان في الفترة الأولى من جهاده . ومن أبرز هذه المبادىء ضرورة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والهجرة من بلاد الكفار ، وضرورة الجهاد وقتال البغاة[٢٧].





(شكل رقم ٣)

وتحفل هذه الوثيقة بالأزمة السياسية والاجتماعية التي عاشت منها إمارة جوبير لأنها عبارة عن خطاب مفتوح يحدد النقاط الرئيسية لتعاليم الشيخ عثمان وشكواه من معارضيه والمبررات التي على أساسها أعلن الجهاد وثورته على حكام جوبير، وأسس الدولة الإسلامية فيما بعد

وكان الرد العملي على هذه الوثيقة أن أرسل الحاكم الجوبيري إلى إخوانه الأمراء في كاتسينا وكانو ودورا بطلب منهم المساعدة لأنه أهمل إطفاء شرارة من النار في إمارته حتى اتسعت رقعتها، وصار من الصعب القضاء على خطورتها[28].

وتزعم سلطان جوبير جبهة المعارضة ضد الشيخ عثمان، وصارت الحرب وشيكة بين الطرفين، ولم يجد الشيخ أمامه إلا قبول التحدي، وإعلان الحرب على الوثنيين وكان تلاميذه له مؤيدين، وعلى طاعته والانقياد إلى أوامره ساعين، وتكبدوا العناء وحملوا رايات الإيمان، وصاروا جند الإسلام عندما هاجم الشيخ إمارة جوبير، وحدث الالتحام، وبدأت الحرب، وانتقلت الدعوة بالفعل من مرتبة السلم والحياد إلى مرحلة الهجوم المسلح بعد أن انقض الوثنيون على قرى المسلمين وأتباع الشيخ عثمان[29].

وفي الرابع من يونيه ١٨٠٤ تقدمت قوات الجهاد بزعامة عبد الله بن فودي، واتجه إلى بحيرة سابكين كوتو، وعلى ضفاف البحيرة أطبق المسلمون على قوى البغي والعدوان ودارت عليهم الدائرة، وأمكن لقوات المسلمين إلحاق الهزيمة بهم، وهرب من استطاع الفرار بجسده، وراح الكثيرون في ساحة المعركة، وتفرق شمل الأعداء في أول مواجهة حاسمة من تاريخ جهاد الشيخ عثمان . وفي العام التالي تغيرت الأمور وأعادت قوات جوبير الكرة على المسلمين في معركة تسنسو التي هزم فيها المسلمون وراح منهم أكثر من ألف قتيل، وصمد المسلمون لهذا الهجوم[30].

واستمرت الحرب سجالا بين الطرفين دون أن يحقق أحدهما النصر على الآخر، لكن تمكنت قوات الجهاد من السيطرة على إمارة كيبي، واتخذتها عاصمة للجهاد، وتوالت الانتصارات وسقطت إمارات الهوسا الواحدة تلو الأخرى في أيدي المسلمين حتى سقطت إمارة زاريا في عام ١٨٠٥ ، واستمر النصر حليفا للشيخ وأتباعه حتى



أمكن دخـول العاصمـة الكالاوا في عـام ١٨٠٨ ، وقتل السلطان يـوبفا مع عـدد من أتباعه وانتهت مقـاومة الوثنيين، وصارت كلمة الـذين آمنوا بالله ورسـوله هي العليا، وأقبلت القبـائل زرافـات ووحـدانـا إلى معسكـر الشيخ تعلن الـدخـول في الإسـلام والانضمام إلى حلف المسلمين، وتوسعت الإمبراطـورية الجديـدة بزعـامة الشيخ عثمان الـذي أعطى أعـلامـا لأتبـاعـه لإعلان الجهـاد في منـاطق مختلفـة ، وتـوسعت رقعـة الإمبراطورية ودخل الناس تحت رايات الجهـاد، وانتقل الشيخ إلى مدينة سيماوا في عام ١٨٠٩ ، بينما استقر ابنه محمد بلو في مدينة سوكوتو.

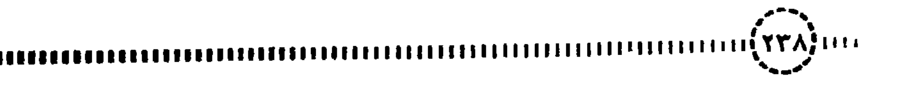
وعادت المنطقـة الى حكم المسلمين ، ولاول مرة تشكلـت وحدة سيـاسية كبرى أطلق عليها امبراطوريـة الفولاني، وحاول أعداء هذه الحركة الإصـلاحية تفسير الجهاد على أن الشيخ عثمان بـاسم الدين استطـاع القيـام بمناورة عسكـرية من أجل سيطـرة جماعات الفولاني على هذه المنطقة من بلاد الهوسا[٣١].

أما العـالم النيجيرى عبد الله سميث فيرى في الحركـة أكثر من محاولـة جماعة من الرجال المحرومين من أجل السيطرة السياسية لصالحهم ، بل أكد أن هذه حركة فكرية تهدف إلى خلق مجتمع مثالي تسوده الشريعة الغراء[٣٢].

وحاول أعداء الشيخ تفسير الجهاد على أنه محاولة يخفي وراءها أطماعا سياسية في ثوب الإصـلاح الديني، بل ذهب فريـق آخر إلى أن هذه الثـورة قد خططت من أجل مساعدة الفولاني على السيطـرة على أمور البلاد، وتحقيق امتيازات كانوا قـد حرموا منها من قبل[٣٣].

ويتفق معظم المؤرخين رغم اختلاف الآراء على أن الحركة شمولية ارتكزت أساسا على الناحية الدينية، وأن الشيخ عثمان نفسه قـد حدد الغرض من الجهاد في وثيقة أهل السودان وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والهجرة من بلاد الكفار وتنفيذ أحكام الشرع وقتال الملك الكافر الذي لا يقول «لا اله الا الله»[٣٤].

وقامت دولة الخلافـة الإسلامية في امبراطوريـة الفولاني، وأشرف الخليفة على كل



إمارات الدولة التي أعادت عصر الخلفاء الراشدين ، وأحيت النظام العباسي في الحكم والإدارة ، وتأصلت جذور الدعوة الإسلامية ، وتمسك المسلمون بالشريعة الإسلامية التي صارت منهجا للحكم في هذه المنطقة ، وازدهرت الحضارة الإسلامية ، واستتب الأمن في كل أرحاء هذه الدولة(٣٤)

وفي عام ١٨١٢ اقتصر دور الشيخ على التأليف والوعظ والإرشاد بعد أن قسم الإمبراطورية إلى قسمين، قسم شرقي تحت قيادة وإشراف ابنه محمد بلو، والآخر غربي تحت إشراف أخيه عبد الله بن فودي، وكرس الشيخ الجزء الباقي من حياته في التأمل والدراسة في مدينة سيفاوا حتى وافاه الأجل المحتوم في عام ١٨١٧ وبعد أن أرسى دعائم الدولة الإسلامية والتي استقرت فيها الخلافة ، وظل أبناؤه يحكمون من بعده في شكل نظام وراثي حتى سقطت هذه الدولة في أيدي القوات البريطانية في عام ١٩٠٣ ودخلت الإمبراطورية مع بعض الأجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانيين واحتفظت أجزاء هذه الدولة الإسلامية بكل تقاليدها وثقافتها الإسلامية حتى يومنا هذا(٣٥).

وهكذا استطاع الشيخ عثمان بن فودي بعد هذا الجهاد الطويل أن يبني دولة إسلامية وأن يرفع عليها رايات التوحيد ، وأن يقيم النظام الخلافي الفريد من نوعه في السودان العربي ، وأن يرسي الحضارة الإسلامية التي لا تزال مزدهرة في أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية بفضل جهود الشيخ وأبنائه الذين حكموا من بعده وحافظوا على التراث الذي تركه، وانتهجوا نفس مسلكه، فبقي الدين الإسلامي دستور الحياة ، واستمرت هذه الدولة قدوة لكل الدول المجاورة، ورحل إليها طلاب العلم ورجال حركات الإصلاح ينهلون من تراث الشيخ عثمان، ويعودون إلى بلادهم بعد هذا الزاد الثقافي فيعلنون الحرب على الجماعات الوثنية وينشرون رايات الإسلام في مختلف المناطق الإستوائية حتى دانت معظم أجزاء المنطقة في السودان الغربي لهذا الدين الحنيف، ووجد رجال الإصلاح مقاومة من حكام وثنيين ومن جماعات تبشيرية مسيحية، فوقفوا أمامهم صامدين ودخلوا في صراعات مستمرة ، وحروب مدمرة، حافظ فيها أبطال الدعوة الإسلامية على حضارتهم ، ووقفوا سدا منيعا أمام الإرساليات وجماعات التبشير، وكان التحدي سافرا ، والجهاد طويلاً، ورغم سقوط دول المنطقة تحت قبضة



الاستعمار والمستعمرين، إلا أن الدين الحنيف لا يزال راسخا في نفوس غالبية السكان بفضل الجهود الكبيرة التي بذلها المصلح الديني الشيخ عثمان بن فودي ورجاله المخلصون الذين تركوا لنا تراثا حضاريا ضخما سوف نتعرض إلى بعض آثاره في تلك المجتمعات من غرب القارة الأفريقية.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال، ماهي العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان بن فودى، وقيام هذه الدولة الإسلامية؟

يرجع نجاح حركة الجهاد إلى عوامل كثيرة منها:

أولا: الضعف الذي أصاب إمارة جوبير منذ منتصف القرن التاسع عشر بعد حروبها المستمرة مع إمارتي زمفرا وكاتسينا حيث واصلت إمارة كاتسينا إغاراتها على أجزاء من جوبير، هذا إلى جانب المشكلات الداخلية بعد نجاح حركة الإصلاح وقيام الشيخ بفرض نظامه بالقوة المسلحة بعد أن أعلن حكام الإمارة الحرب على الشيخ وحركته.

ثانيا: قيام جماعات إسلامية في مناطق متفرقة من الإمارة، ففي عام ١٨٠٤ كان الشيخ نشيطا لمدة ثلاثين عاما نجح خلالها في ضم عدد من الأتباع المخلصين في ديجل وفي أنحاء جوبير بالإضافة إلى اتصالاته المستمرة مع قواد المسلمين في بقية إمارات الهوسا، وفي منطقة برنو، وصارت هذه الجماعات بعد إعلان الجهاد بمثابة ركائز أساسية نشطة، بل وأصبحت المصادر الرئيسية لتزويده بالطاقات البشرية في حروبه ضد حكام الهوسا[٣٦].

ثالثا: من العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان ذلك الإحياء الكبير للثقافة العربية حيث ظهرت الكتب الأدبية والقصائد الشعرية التي أخذت ترثي حال المسلمين، وما حل بهم طوال القرون السابقة، وفي نفس الوقت حاولت هذه المؤلفات دعوة المسلمين إلى الإصلاح والعودة إلى السلف الصالح أيام الخلفاء الراشدين. فكانت هذه المؤلفات عاملا هاما في تهيئة النفوس لتقبل مانادى به الشيخ عثمان، وسرعة الانضمام إلى الدعوة واعتناق المبادىء التي نادت

بها، والمشاركة الفعالة في الجهاد الإسلامي ضد حكام الهوسا، والدفاع عن الدين الإسلامي والاستشهاد في سبيل الله (٣٠).

رابعا: لقد لعب العامل القبلي دورا هاما في الجهاد، ورغم أن الإعلان عن هذا الجهاد لم يكن حربا بين قبائل الهوسا والفولاني، وإلا أن الاختلافات القبلية قد زادت من حدة الصراع، وكان علماء الفولاني ركيزة الجهاد الأساسية ويمثلون طبقة الصفوة نظرا لما لديهم من مهارات وقدرات في النواحي الإدارية والعسكرية بالإضافة إلى ثقافتهم وعلمهم مما مكنهم من تقلد المناصب الرئيسية في الوعظ والإرشاد والتعليم، ومساعدة العوامل الجنسية على تعاطف هؤلاء العلماء مع جماعات الفولاني الذين تدعم نفوذهم بعد نجاح الجهاد، وسيطرة هذه الجماعات على مقاليد الحكم والإدارة في المناطق الأخرى التي دخلت تحت رايات الجهاد.

لكل هذه العوامل نجح جهاد الشيخ عثمان وتأسست أكبر إمبراطورية إسلامية في غرب أفريقيا في القرن التاسع عشر، وأرست قواعد اللغة العربية وثقافتها وصارت الدعوة الإسلامية تسير من منطقة إلى أخرى حتى دخلت أعداد كبيرة من الوثنيين في الدين الإسلامي، وخلف لنا زعماء الجهاد تراثا حضاريا ضخما لاتزال مكتبات نيجيريا تذخر بهذه المؤلفات وتلك الوثائق الهامة.

ثانيا: التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودى:

لقد كان الشيخ عثمان بن فودى أحد العلماء القلائل الذين أثروا في شعوبهم، وأدوا الأمانة كاملة، وقادوا شعوبهم في سفينة الأمان وسط الأمواج المتلاطمة، والظلمات الدامسة حتى وصلوا إلى بر الأمان. كما استطاع الشيخ أن يجمع الناس على دين واحد بعد أن أخضع جميع الإمارات المجاورة وضمها إلى الإمبراطورية الإسلامية والتي أصبحت تطبق الشريعة الإسلامية الغراء، ويرفرف عليها علم المحبة والإخاء والمساواة، ولم يكن من السهل على الشيخ أن يجمع كل هذه المناطق تحت راية واحدة، ولم يكن طريقه مفروشا بالورود في كل خطوة يتخذها نحو بناء الدولة، بل تربص به الأعداء من الحكام المحليين الذين خافوا على عروشهم، فوقفوا من الحركة

موقفا سلبيا، وحاربوها في كل مكان، وحشدوا طاقاتهم ضد الشيخ وأتباعه، ولكن أراد الحق سبحانه وتعالى أن ترتفع رايات الإيمان في تلك المنطقة النائية عن مركز الدعوة الإسلامية في المشرق العربي، وشاءت الأقدار أن تكلل جهود الشيخ في القضاء على كل من وقف ضده، ونجح الشيخ في الرد على تآمر العلماء الحاقدين عليه والذين أصدروا فتاوى عديدة يبطلون فيها الدعوة وصاحبها، ويشككون في صلاحها، ويزرعون الشك والريبة في أقواله وعظاته، بالإضافة إلى إثارة القبائل ضد الشيخ وأعوانه بعد ازدياد النفوذ ونجاح أتباعه في نشر دعوته في طول بلاد الهوسا وعرضها، والتفاف الناس من حوله (٣٩) .

ولهذا كان جهاد الشيخ عثمان متنوعا وشاملا حيث استخدم السيف في مواقف تحتاج إلى القوة المسلحة ضد الذين يريدون أن يطفئوا نور الله، كما استخدم القلم ضد من أراد إنكار الدعوة، أو حاول التشكيك في قيادتها، ومن ثم كانت مجالس وعظه تتجه إلى جوانب الحياة والدين يحاول إصلاحهما على المنهج الإسلامي القويم، وفي نفس الوقت كان الشيخ يركز على شؤون العقيدة والعبادات والمعاملات، وشؤون الحكم والرعية، والسلوك الخاص والعام للفرد والمجتمع، وكان يتخذ أسلوب الداعية الذي يقرن القول بالعمل والتعليم بالتربية ومن هنا جاءت مؤلفات الشيخ لتسد كل هذه الجوانب من الحياة الإنسانية، فصارت متنوعة ومتعددة وشاملة، ولم تترك صغيرة ولا كبيرة في المسائل الدينية إلا وشملتها ولم تدع المجال أمام سلوك الناس، ولم تترك الأمور تسير على هواها، بل كان الشيخ يصدر الفتاوى والأحكام التي تعالج المشكلات الاجتماعية والدينية في قالب سهل بسيط (٤٠) .

وكان الشيخ عثمان من رواد نشر اللغة العربية والتأليف بها في مجتمعات غرب أفريقيا، ويمتاز أسلوبه بسهولته وقدرته على الإقناع أثناء شرح القضايا الإسلامية . وكان غالبا مايستعرض في كتبه فتاوى وآراء واجتهادات الكثير من أئمة المسلمين وعلمائهم الصالحين، ولم يتوقف دوره عند هذا الحد بل كان يقوم بتحليل وتفنيد وشرح هذه الآراء قبل الاستناد عليها لدعم وجهة نظره في أي أمر من الأمور وكثيرا ماكان يستدل بآراء العلماء السابقين لكي يبرر صدق أقواله ، ولكي تكون برهانا على صحة

مايقول، وكان يعرض مختلف آراء العلماء حول المسألة التي يعالجها، وينهي الأمر بالحديث عن رأيه الخاص والذي كان يدعمه بالحجج والأسانيد القوية، ومن هنا جاء سر اقتناع الناس بآراء الشيخ والالتزام بها، والوقوف إلى جانبها.

كانت كتب الشيخ تخدم أغراض حركته في الجهاد، وتشرح دعوته التي حارب من أجلها، وتفسر مختلف النظريات التي آمن بها خصوصا كتاباته السياسية والدينية التي جاءت في فترة طغت فيها موجة من الاستهتار والانصراف عن أمور الدين، واتباع الناس لكثير من العادات الوثنية وبعد طغيان التقاليد المحلية والقوانين الوضعية التي أثرت على الشريعة الإسلامية. فكتب الشيخ مؤلفاته المتنوعة بعد أن هاله حالة البلاد، وتساهل الحكام في تطبيق الشريعة، وبعد انتشار البدع والضلالة، وبعد أن أخذت كل هذه الأمور الوضعية تنخر في جسد الأمة الإسلامية، وتجد تشجيعا من حكام وثنيين، وأناس لايعرفون عن الدين إلا القليل، فجاءت كتاباته في وقت كان المسلمون في أشد الحاجة إليها للتمسك بالفضيلة، ونبذ الرذيلة، والتمسك بآداب الدين، والوقوف أمام جماعات الشرك والوثنيين. فكان ذلك التحول في المجتمع وكانت تلك النقلة من البدع والأهواء الشيطانية إلى قيام مجتمع إسلامي متكافل يطبق شريعة الإسلام، ويلتزم بكل الأمور التي حث عليها، الشيخ عثمان، ولذا يمكن القول أن ما خلفه الشيخ من تراث علمي وديني وثقافي كان النبع الأول لتحول الناس أفواجا إلى الرسالة المحمدية، ولتصحيح الكثير من الأفهام و البعد عن الشوائب التي لحقت بالدين الإسلامي»(١٠)

ومن يطلع على مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي يدرك عمق الثقافة لدى هذا العالم الإسلامي الجليل، ويحس بمدى اطلاع الشيخ على كثير من مؤلفات السلف الصالح، وقدرته على استخدام القرآن الكريم في كثير من المواضع التي تحتاج إلى استشهاد من كتاب الله، كما تؤكد هذه المؤلفات اطلاعه على الأحاديث النبوية الشريفة وأقوال ومناقب الخلفاء الراشدين والتابعين لهم وآراء الأئمة الأربعة والجامع الصحيح لأبي عبدالله البخاري، وعلماء بلاد السودان وفقهائه المتخصصين وسائر فقهاء المسلمين مثل الإمام الغزالي، وابن تيميه، والقاضي عياض، وخليل بن

اسحق، والإمام السيوطي، والإمام المغيلي، والشيخ محمد مختار الكنتي وأستاده الحاج جبريل بن عمر وغيرهم من العلماء.

وكان الشيخ عثمان يسعى في مؤلفاته إلى إصلاح أحوال العلم والعلماء. وقد وضح بنفسه وجوه الإصلاح في أمور ثلاثة هي:

أولا: البحث عن أحكام الله في عمل الإنسان فيما هو به من حركة وسكون وما يعرض له من إقبال وإدبار، وذلك بأن يراقب أحواله، فلا يعمل بشيء إلا عن علم واقتداء بمن يصح الاقتداء به من عالم ورع، وفقيه لاهوى له.

ثانيا: تصحيح الإيمان بوجه يؤدى إلى إقامة حرية الشارع فيما آمر به ونهى عنه والتبصر في الدين.

ثالثا: العلم بأصول الطريق الذي يريد سلوكه (٤٢).

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عثمان وتراثه الضخم نجد أنها تدور حول موضوعات كثيرة وأحيانا تتداخل الموضوعات الى حد التكرار دلك لأن الشيخ لم يترك مناسبة إلا وتحدث عنها حتى ولو تكررت في مكان آخر وبين جماعات من المسلمين لم يكن قد التقى بهم بعد، ويمكن إجمالا أن نصف أبرز هده الموضوعات في المسائل الآتية:

أولا: الموضوعات الدينية:

لقد كان الجانب الديني أهم الموضوعات التي حلفها الشيخ عثمان بن فودى حيث آن دعوته كانت في المقام الأول هي إحياء السنة المحمدية وإخماد البدعة الشيطانية ولم يكن قصده هتك أستار الناس والاشتغال بعيوبهم (٤٣).

ومن أهم مؤلفات الشيخ عثمان في مجال الدعوة والدين كتابه إحياء السنة وإخماد البدعة والذي اشتمل على ثلاثة وثلاثين بابا، كلها تدور حول أمور العقيدة كالتوحيد والطهارة، والوضوء والصلاة، والصيام، والزكاة، والحج بالإضافة إلى البدع التي يرتكبها الناس في حياتهم، ويركز الشيخ في هذا الكتاب على السنة المحمدية ويستدل بالآيات

القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة في كل موضوع من موضوعات هذا الكتاب الذي يعد من المراجع الأساسية في حركة الجهاد الإسلامي في غرب أفريقيا حيث عالج فيه أسس العقيدة التي تفتقر إليها مجتمعات غرب أفريقيا في وقت كانت الدعوة الإسلامية تتعرض إلى موجات وحركات استعمارية تريد النيل من هذا الدين سواء في المشرق العربي أو في غرب القارة الأفريقية فجاء هذا الكتاب ليكون مرشدا وموجها للناس، ومصححا الكثير من الأخطاء والأوهام لدى جماعات المسلمين والوثنيين على حد سواء (٤٤).

وفي المجال الديني كتب الشيخ عثمان "حصن الإفهام من جيوش الأوهام" وفيه يلقي الضوء على مزاعم المتكلمين الفاسدة، ويحاول إبعاد الشبهة على كثير من الأوهام التي تعترض المسلمين في أمور دينهم، ويطالب الشيخ بتصحيح الإيمان والبحث عن أحكام الله والعمل وفق الشريعة الغراء (٤٥). كما ألف الشيخ كتاب "نجم الإخوان يهتدون به بإذن الله في أمور الزمان" وهو يعالج من خلال سبعة أبواب أسباب الخلاف بين المذاهب، والحديث عن الإمامة والإمارة وواجبات القضاة، وولاة الأمور، وبعض الأحكام الدينية الأخرى (٤٦). وعلى نفس الوتيرة يجيء كتاب "سراج الإخوان في أهم ما يحتاج إليه في هذا الزمان" وهو يعالج من خلال فصوله العشرة مسائل تتعلق بالفرق بين المسلم والكافر والعاصي والفاسق، وبين علماء الدين وأهل الذكر وبين علماء السوء وأنصار الشيطان، كما يتطرق بالحديث عن واجب أمراء المسلمين نحو إقامة شعائر الدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وإصلاح أحوال البلاد (٤٧).

وأما كتاب الشيخ «إفحام المنكرين في الزجر عن البدع والأهواء» فيعالج فيه الشيخ عثمان أمور الوعظ والطهارة وستر النساء واتباع السنة وترك العادات السيئة (٤٨).

ويكرر الشيخ عثمان نفس الأفكار التي طرحها في كتبه السابقة في كتاب «نصيحة أهل الزمان» ويحاول من خلال فصول الكتاب السبعة أن يعالج قضايا تقوى الله واتباع السنة مع عرض أمثلة وقعت في زمانه واختلاف آراء العلماء حولها، ومسائل أخرى وقعت وانعقد الإجماع عليها (٤٩).



وأما كتاب « بيان وجوب الهجرة على العباد ووجوب نصب الإمام و إقامة الجهاد» فيحاول الشيخ على مدى ثلاثة وستين فصلا أن يعالج أمور الهجرة من بلاد الكفار إلى بلاد الإسلام ، وتحريم موالاة الكفار ، وشروط الإمام ، والإمارة ، والولاة ، والجهاد، وحكم القتال وحكم دخول الكفار في الإسلام(٥٠).

وفي كتاب « أصول الدين » : يتناول الشيخ الحديث عن علم أصول الدين، ومجال بحثه وما يجوز للرسل ، وما يستحيل عليهم ، والأمور السمعية والكتب السماوية وأمور البرزخ والقيامة . ويكمل هذه الأفكار في كتاب « هداية الطلاب » الذي يناقش التقليد والاجتهاد والتعصب الأعمى لمذهب من المذاهب ويؤكد الشيخ بأنه إجماعي الحجة ، ويعتد بإجماع العلماء كأصل من أصول الفقه الأربعة وهي الكتاب والسنة والقيام والإجماع(٥١).

ويكرر الشيخ أفكارا متشابهة عن الهداية ورفع الشبهة في كتابين هما رفع الاشتباه في التعلق بالله وبأهل الله » ، « وشمس الإخوان يستضيئون بها في أصول الأديان » حيث يناقش الشيخ قضية التخلي عن الأولياء ، وضرورة التزام المريد بشيخه، والمحافظة على الصلاة ، وطلب العلم ، ويعدد نعم الله على خلقه(٥٢).

ويواصل الشيخ شرح القضايا الدينية في كتابه « الفرق بين ولاية أهل الإسلام وبين ولايات أهل الكفر » حيث يعالج عملية جمع الضرائب ، ونشر العدالة ، والقضاء على بعض التقاليد التي تتعارض مع الشريعة الإسلامية ، كما يتطرق الشيخ إلى نظم الحكم وأهدافه واتباع نظام الشورى والبعد عن الاستبداد والجور ويجنح الشيخ إلى الحديث عن أمير المؤمنين ، وصفات الوزير ، وواجبات القاضي ورئيس الشرطة، والمسؤول عن جباية الضرائب(٥٣) ويكمل الشيخ الحديث عن الولاية في كتاب «أصول الولاية وشروطها » : حيث يتحدث عن شروط الوالي بأصول الولاية وذلك من خلال اثنين وعشرين صفحة كاملة(٥٤).

وفي مقاله «الأمر بموالاة المؤمنين والنهي عن موالاة الكافرين » يحاول الشيخ مرة ثانية تدعيم حججه ودعوته ضد أعداء الدعوة باستخدام الآيات القرآنية والأحاديث

السوية . وفي الحقيقة فإن الشيخ يوجه الكلام إلى أحد معاصريه وألد أعدائه الشيخ محمد الأمين الكانيمي ، ويحث الشيخ في كلامه على ضرورة موالاة المؤمنين والهجرة من بلاد الكفار[55] ويواصل الشيخ في الدفاع عن دعوته في مقالة أخرى بعنوان «إفحام المنكرين على فيما أمر الناس به أو نهاهم عنه في دين الله تعالى» . . حيث يشرح الأمور الواجب اتباعها ويتعرض على مدى أربع وعشرين صفحة إلى الوعظ والطهارة وحجاب المرأة واتباع السنة وترك البدعة الشيطانية[56] .

وإلى جانب هذه المؤلفات المتنوعة في المسائل الدينية ألف الشيخ عددا كبيرا من الكتب والمقالات نوردها على سبيل المثال لا الحصر مثل «عدة الداعي إلى دين» و«مسائل المعاملة» و «سوق الأمة إلى اتباع السنة» و «عمدة العلماء» و «تنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة» و «تنبيه الغافلين» و «مصباح المهتدين» و «قواعد الصلاة» و«عمدة المتعبدين» و «تمييز المسلمين من الكافرين» و «تحفة الحبيب للحبيب» و«إرشاد أهل التفريط والإفراط إلى سوء الصراط» و «سوق الأمة إلى اتباع السنة»[57]

ثانيا : موضوعات تتصل بالأفكار والنظم الاجتماعية والسياسية :

حاول الشيخ عثمان من خلال مؤلفاته الدينية وضع الأسس لقيام مجتمع إسلامي تسوده الشريعة الغراء ، ولذا فإن الموضوعات السياسية والاجتماعية جاءت متضمنة في مؤلفاته الدينية . ومن أهم مؤلفات الشيخ السياسية « وثيقة أهل السودان » التي اعتبرها بمثابة إعلان الحرب على الكفار والانتقال بالدعوة من مرحلة السلم إلى مرحلة الحرب والقضاء على الوثنية والحكام المحليين . وأيضا في كتابه ضياء السياسات وفتاوى النوازل في فروع الدين من المسائل يحاول الشيخ وضع سياسة المجتمع الإسلامي بعد نجاح الجهاد ويركز على السلف الصالح وطريقة حكمهم وضرورة السير على نهجهم[58]

وفي كتاب « تنبيه الإخوان على أحوال أرض السودان » : يتحدث الشيخ عن بلاد السودان ومساحتها ويوضح أسباب الصراع بينه وبين زعماء بلاد الهوسا ، ويؤكد الشيخ بأنه رجل دعوة دينية ، وليس رجل سياسة . وتطرق إلى العادات السيئة التي يمارسها

حكام الهوسا والتي تدفعهم إلى الكفر والفسوق، كما يعالج بعض المشكلات الاجتماعية في هذا المخطوط مثل الكبرياء والظلم، والجور وسفك الدماء بدون حق[59]

وفي كتاب «تعليم الإخوان بالأمور التي كفرنا بها ملوك السودان»، يتحدث الشيخ عثمان على مدى خمس وعشرين صفحة عن بعض الأمور التي حكم بها بالكفر على ملوك السودان والتي لخصها في خمسة أمور هي :

(١) تعذيب الأمراء للمسلمين ومنعهم من الهجرة .
(٢) تعظيم الأمراء للأشجار والأحجار وبعض الأماكن بالذبح عندها وتقديم القرابين لها
(٣) تعظيم الأمراء لهذه الأشياء والتصدق عنها .
(٤) تعظيم الأحجار وبعض الأماكن بالتوجه إليها عند الحاجة وسؤال الحوائج عندها .
(٥) موالاة الأمراء للكفار ومساندتهم لهم[60] .

وقد عالج الشيخ بعض الموضوعات الاجتماعية في مقالة بعنوان «مسائل المعاملة» والتي تتحدث عن العبادات والنكاح والطلاق والميراث، وفي مقالة «نور الألباب» يتحدث الشيخ عن الإسلام في بلاد الهوسا، وعن المرأة وضرورة تحريرها، وأن تنال قسطا من التعليم حتى تعرف شؤون دينها، وطالب بعدم معاملتها بقسوة أو اعتبارها كالدمية في المنزل، وأوجب احترامها ومراعاة حقوقها وكرامتها، وكرر الشيخ هذه الأمور في مقالة أخرى بعنوان «إرشاد الاخوان إلى أحكام خروج النسوان» والتي تقع في ٤٠ صفحة وتعالج أمورا كثيرة تتعلق بالمرأة وحقوقها وواجباتها . وفي كثير من مقالاته كان الشيخ يركز على الجوانب الاجتماعية باعتبارها ركائز أساسية في بناء مجتمع سليم متكافل يتحلى بالقيم والأخلاق الفاضلة التي حث عليها الدين الحنيف ، ومن الكتب التي عالجت هذه الموضوعات «طريق الجنة» و «تنبيه العافلين» و «إرشاد أهل التفريط والافراط إلى سواء الصراط»[61]، «وأسانيد الفقير المعترف بالعجز والتقصير في بعض ما أخذ بالقراءة أو بالإجازة»[62]و «أصول العدل لولاة الأمور» «وأهل الفضل»[63] وأيضا في كتاب «بيان البدع الشيطانية التي أحدثها الناس في أبواب الملة المحمدية»[64] وأيضا في كتاب «مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان»[65] وتحتوي هذه الوثيقة على أربع عشرة مسألة تدور كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية

والعسكرية في مجتمع بلاد الهوسا في حوض النيجر في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، كما تحتوي على الأجوبة الفقهية لهذه المسائل حسب مذهب الإمام مالك، كما تعالج الوثيقة مسائل خطيرة تتعلق بأوضاع المجتمع أقرب ما تكون إلى الفقه الدولي بشقيه الخاص والعام. ويعالج الشيخ أيضا قضية الرق والمسترقين في العالم بصفة عامة وفي أفريقيا بصفة خاصة. وتعتبر هذه الوثيقة نموذجا واضحا ورصدا دقيقا للأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في مجتمعات غرب أفريقيا[٦٦]. وكتاب «نصيحة أهل الزمان لأهل السودان من الأعراب والأعجام في جميع البلدان»[٦٧]. وأيضا كتاب وثيقة الجواب على السؤال دليل منع خروج النساء[٦٨]. وللشيخ أيضا مقالة اجتماعية من ست صفحات بعنوان «وثيقة إلى جماعة المسلمين» يعالج فيها الكثير من الأمور التي تخص المسلمين في حياتهم اليومية.

وباختصار ناقش الشيخ بإسهاب كل المسائل الاجتماعية التي تضمن تشكيل مجتمع متكافل يعرف فيه كل فرد حقوقه وواجباته في إطار من التكامل الاجتماعي والسير على الهدي النبوي الشريف.

ثالثا: موضوعات تتصل بالطرق الصوفية والطريقة القادرية[٦٩]:

أعلن الشيخ عثمان بأنه قادرى عندما شاهد رؤيا وهو في سن الأربعين تضم سيد البشر ومعه الصحابة والشيخ عبد القادر الجيلاني الذي قلده سيف الحق وطلب منه إعلان الجهاد ضد أعداء الله، وبعدها أعلن الشيخ عثمان أن العناية الإلهية قد اختارته لكي يشن حرب الجهاد على أسس الطريقة القادرية[٧٠]

وحاول الشيخ في كثير من مؤلفاته شرح الطريقة القادرية والتعريف بأقطابها ومبادئهم حتى لا تختلط الأمور عند الناس خصوصا وأن طرقا صوفية أخرى كانت تنافس الطريقة القادرية وخصوصا الطريقة التيجانية. ولهذا نلمح من حين لآخر أن الشيخ عثمان يؤلف حول الطريقة وأهدافها، ومن المقالات التي عالجت هذه الطريقة كتاب «السلاسل القادرية للأمة المحمدية» وفيه يتحدث عن نسب الشيخ عبدالقادر الجيلانى من جهة أبيه وأمه ثم يذكر سلسلة مذهب التصوف في تلك الطريقة، وما

يتعلق بها على مدى أربع وعشرين صفحة . . وفي مقالة أخرى بعنوان «تطبيب قلوب الأمة المحمدية بذكر بعض القصائد القادرية » يسرد الشيخ بعض قصائد الشيخ عبدالقادر الجيلاني ومناقبه . وأيضا في مقالة «السلاسل الذهبية للسادات الصوفية»التي يتحدث فيها عن هذه الطريقة الصوفية وأورادها وأشهر أقطابها (٧١) .

وللشيخ أيضا مقالة عن الطريقة القادرية بعنوان «تبشير الأمة الأحمدية لبيان بعض المناقب القادرية»وهي أيضا شرح وإيضاح للطريقة القادرية ومناقبها (٧٢) .

وقد ساعدت هذه المؤلفات الشيخ عثمان وغيره من رجال الجهاد على جعل الطريقة القادرية أكثر الطرق انتشارا في غرب أفريقيا ، ونافست الطرق الأخرى التي انتشرت في السودان الغربي ، وصارت الطريقة القادرية بفضل جهود الشيخ عثمان ومؤلفاته الطريقة الوحيدة التي سيطرت على المجتمع في شمال نيجيريا ، بل وامتدت الى شمال أفريقيا والى بعض زعماء الجهاد في حوض السنغال وصارت تنافس الطريقة التيجانية التى تزعمها الحاج عمر الفوتي في بلاد فوتا تورو في حوض السنغال واستمرت الطريقة القادرية في الذيوع والانتشار حتى بعد وفاة الشيخ عثمان ، وقيام دولة الخلافة من أبنائه وذريته الذين حافظوا على تعاليم الطريقة ونشر وردها بين السكان طوال القرن التاسع عشر ، وحتى بعد سقوط دولة سوكوتو ١٩٠٣ واصلت الطريقة القادرية نفوذها ونشاطها بين اتباعها حتى يومناهذا (٧٣).

رابعا : موضوعات تتصل بفكرة المهدي :

شاع بين المسلمين على مر العصور أنه لا بد وأن يأتي في آخر الزمان رجل من أهل البيت يظهر العدل ويؤيد الدين ويستولي على الممالك الاسلامية ويتبعه المسلمون ويسمى بالمهدي، ثم يكون خروج الدجال على أثره ، وأن عيسى ابن مريم عليه السلام ينزل بعده فيقتل الدجال ويأتي بالمهدي في صلاته . وأما الشيعة فيعتقدون أن المهدي قد ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري في شخص محمد بن الحسن الخالص بن علي الهادي وهو آخر أئمتهم الاثنى عشر، ويزعمون أنه دخل السرداب في دار ابنه

وأمه تنظر إليه فلم يعد إليها ، ويعتقدون أنه مـازال حيا وأنه لا بد من ظهوره بعلامات خاصة في آخر الزمان[٧٤] .

وانتشرت تلك الأفكار عن المهدي المنتظر في غرب أفريقيا ، ولما قام الشيخ عثمان بجهاده ضد أمراء الهوسا ، وكثرت مؤلفاته الدينية اعتقد الناس أنه المهدي المنتظر فكان من الواجب أن يتحدث الشيخ في أكثر من مؤلف عن المهدي ويحدد خصائصه وينفي عن نفسه فكرة أنه المهدي المنتظر . وبـالفعل حدد الشيخ عثمان هذه الأفكار في أربعة أمور :

أولها : أن المهدي قد انقضى زمانه .
ثانيها : أن الصواب أنه متأخر حتى وقت ظهور الدجال ونزول عيسى بن مريم .
ثالثها : أنه من ذرية فاطمة عليها السلام[٧٥] .
رابعها : أن فكرة أنه معمر لا أساس لها في الأحاديث النبوية[٧٦] .

ويرى الشيخ عثمان أنـه لا بد من اتباع سنـة المهدي فور ظهوره لأنـه من الخلفاء الراشـدين المهديين وهو آخـرهم ثم يعدد أسماء السابقين وعـددهم عشرة ويبقى اثنان فقط ، ويقـول أن العشرة هم الخلفـاء الأربعــة ، والحسن بن علي ، ومعـاويــة ، وابن الزبير، وعمر بن عبـدالعزيز، والمهدي باللـه العباس ثم الطاهر بـالله ، ويبقى الاثنان اللـذان يكون المهـدي أحدهما ، ويتطلع الشيخ عثمان بأن يكـون الحادي عشر حسب هذا الحصر وليس المهدي المنتظر . ويقول الشيخ في كتابه «النبأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي »أنه لم يقصد بهذا الكتاب إقرار أنه المهـدي ، ويؤكد «وللإمام المهدي رضي الله عنه أوصاف وأسرار لايتصف بها مثلي »[٧٧] .

ويعيد الشيخ مرة ثانية فكرة أنه ليس المهدي المنتظر في كتاب «تحذير الاخوان من ادعاء المهديـة الموعود به آخر الـزمان » ، وأيضا في «القول المختصر في المهـدي المنتظر » حيث يقول «إعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ، ولا أدعي المهدية ، وبرر ذلك بقوله بأن المهدي يجب أن يكون من سلالة أهل البيت والشيخ لم يدّع هذا النسب ، والمهدي سيكون مولده في المدينة بينما ولد الشيخ في مـارتا في إمارة جوبير ويتحدث الشيخ مرة

أخرى عن المهدي والمهدية في أكثر من موضع حيث يشير إلى تلك الأفكار في كتاب «أمر الساعة وأشراطها»[١١] ويتحدث عن فكرة المهدي والمهدية، وأن ظهوره شرط من شروط قيام الساعة. كما يشير إلى نفس الفكرة في كتاب «نصيحة أهل الزمان» حيث ينهي هذا الكتاب بعد الحديث عن كثير من الأمور التي تهم المسلمين وواجبات الأمراء في تطبيقها يتحدث الشيخ عن المهدي الذي سيأتي في آخر الزمان[٩١]

ويقول محمد بلو بن عثمان بأن والده قد أخبره بأن الله سيفتح عليهم البلاد، ويمكنهم في الأرض، وحذرهم من التحاسد والفرقة أو تبديل شرائع الله، كما بشرهم بقرب ظهور المهدي وأن جماعة الشيخ ستكون طلائعه، ولن ينقضي هذا الجهاد بإذن الله حتى يفضي إلى المهدي[١٠]

وإذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه فكرة المهدية وأنه المهدي المنتظر آلا أن كتاباته في هذا الشأن قد ساعدت على انتشار الأفكار المهدية، وكان لهذا أثره في ظهور فكرة المهدي في سودان وادي النيل حيث ظهر محمد أحمد المهدي الذي تأثر بمؤلفات الشيخ عثمان وغيره ممن روجوا لهذه الفكرة وأن قدومه سيكون في الشرق من دولة سوكوتو، وهذا ما ساعد على قبول الناس للفكرة بعد وفاة الشيخ عثمان حتى أن أحد أحفاده ويدعى الشيخ حيات بن سعيد قد انتقل إلى شرق الدولة، وآمن بفكرة محمد أحمد المهدي وقام بعدة مراسلات معه حتى عينه محمد أحمد المهدي نائبا عنه في دولة سوكوتو[١١]

هذا وقد قام الشيخ حيات بن سعيد فور تلقي رسالة المهدي في السودان بالكتابة إلى أمير المؤمنين عمرو في دولة سوكوتو وإلى شعب سوكوتو يحثهم على الهجرة إلى الشرق والانضمام إلى المهدي في سودان وادي النيل[٨٢].

وانتشرت فكرة المهدي أيضا بين زعماء الجهاد الذين جاءوا على أثر الشيخ عثمان والذين تأثروا بدعوته عن المهدية، وقام كل واحد منهم بإعلان أنه المهدي المنتظر، وظهر ذلك بشكل واضح في حركة الشيخ أحمدولوبو في منطقة ماسينا والذي ادعى المهدية، وأنه مبعوث العناية لإنقاذ المجتمع الإسلامي في هذا الجزء من أفريقيا ثم مجاهدة الوثنية بكل ما يملك من قوة[٨٣].

ووجه أحمدو لوبو الكتب إلى المسلمين في آفريقيا كلها وإلى سلطان مراكش وإلى مسلمي الجزائر وتونس ومصر وغيرها من الأقطار الإسلامية بأنه الإمام الثاني عشر وأنه المهدي الذي بعث لإنقاذ الدين والجهاد في سبيل الله(٤٤)

وظهرت تلك الأفكار المهدية أيضا في حركة جهاد الحاج عمر الفوتي التكروري في منطقة بلاد التكرور وادعى أنه المهدي المنتظر وقام بحركة جهاد ضد جماعات الوثنيين ، وضد الفرنسيين ، واستمر في محاولاته لنشر الدين الإسلامي حتى وفاته في عام ١٨٦٤ . وامتدت أفكار الشيخ عثمان عن المهدية إلى شرق أفريقيا حيث ظهرت حركة جهاد السيد عبدالله حسن في أوائل القرن العشرين والذي لعب دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الإنجليزي والإيطالي والحبشي في بلاده .

وباختصار يمكن القول أن فكرة المهدية التي كانت شائعة بين المجتمعات الإسلامية الأفريقية قد ازدادت رسوخا بعد كتابات الشيخ عثمان بن فودي وبعد أن نفى عن نفسه في أكثر من موضوع أنه المهدي المنتظر مما جعل زعماء الإصلاح والجهاد بعده يعلنون أنهم المهدي المنتظر ويقومون بحركات جهاد إسلامي تأثرا بآراء الشيخ عثمان وبكتاباته التي انتشرت شرقا وغربا ووجدنا صداها في حركات جهاد رابح فضل الله في منطقة تشاد ، وساموري توري في بلاد الماندنجو والشيخ محمد الأمين الكانيمي في منطقة فوتا جالون في بلاد السنغال .

وإلى جانب هذه الأعمال المتنوعة التي ألفها الشيخ عثمان بالنثر فإنه كان في ذات الوقت يقرض الشعر ، وله بعض القصائد المشهورة مثل «مرآة الفرائض» التي تناول فيها عدة أمور دينية كالصوم والميراث والنكاح والعدة(٤٥) . ويقول فيها :

يقـــــول ذاك عبيـــد الله عثمان ... بـاسمه ابتدائي رب منـــــــــان

الحمــــد لله ذي عفـــــو وغفــــران ... لـــديـــه أرجـــو لمحـــو الحوب واللحن

يـــارب صـــل وسلم سرمــــدا أبــــدا ... على النبي الـــــذي ملجأ الفـــــريقين

والآل والصحب ثــم الأنبيـــاء معـــا ... وتـــابع التـــابعين لهم بإحســــــان

وبعــد فــالقصــــد استبيــان أسئلـــة ... كما تكفلنيهـــــا جل إخــــــوان

وللشيخ قصيدة أخرى في مدح النبي، ويعبر فيها عن شوقه لزيارة خير الأنام عليه أفضل الصلاة والسلام، وقد قالها في العام الذي حج فيه أستاده جبريل بن عمر، ولم يتمكن الشيخ عثمان من أداء فريضة الحج وفيها يقول(٨٦):

هل لي مسيرة نحـــو طيبـــة مسرعـــا ... لأزور قبر الهاشمـي محمـــــــــد
لما فشـــا ربـــاه في أكثـــافهـــا ... فتكمش الحجـــاج نحـــو محمـــد
غـودرت منهمل الـدمـوع مـوبـلا ... شـــوقـــا إلى هـــذا النبي محمـــد
أقسمت بـــالـــرحمن مـــاليَ مفصِل ... إلا حـــوى حب النبـي محمـــد(٨٧)

وفي قصيدة أخرى يعبر الشيخ عثمان بن فودي عن حبه لأستاذه محمد المختار الكنتي العالم الصوفي الورع الذي تتلمذ على يديه الشيخ عثمان بن فودي

بلـغ تحيـــاتي إلى المختـــار ... سراجنـــا في هـــذه الأمصـــار
وقـل لـــه ليـــدع بـــالخيرات ... في هـــذه الـــدنيـــا وفي المات
وفي حلـــول القبر والقيـــام ... بلغـــه يـــاشريـف بـــالسـلام
يـــارب زد لشيخنـــا المختـــار ... كـــرامـــة التـــوفيق في الأخيـــار
وانصره يـــارب على الأعـــداء ... واعطـــــه بـأحسـن الجزاء(٨٨)

وقد نظم الشيخ قصيدة بلغة الملفلدي وعربها أخوه عبدالله بن فودي في واحد وأربعين بيتا، ولا يخلو بيت إلا وبه اسم شيخ الطريقة القادرية عبدالقادر الجيلاني والتي توضح مدى تقديره لشيخ وطريقته وتوسله به في كل أموره الدينية والدنيوية ومنها هذه الأبيات:

يـارب عـالم بـاطن كـالظـاهـر ... أجب الـذي يـدعـو بعبـدالقـادر
إن المسيء لـدى الأكـابـر يلتجيء ... فلجأت عنـد الشيخ عبـدالقـادر
إن كنـت لم أحسـن فشيخـي محسـن ... إني لمنتسب لعبـــدالقـــادر
مـا كنت أهـلا أن أجـاب أجب لكـون ... وسيلتي درجـات عبـدالقـادر(٨٩)

وعلى نفس المنـوال أعد الشيخ عثمان قصيدة يمـدح فيها أستـاذه الشيخ جبريل ويقول في مطلعها :

إن قيل مني بحسن الظن مـا قيلا   فموجـة أنا من أمـواج جبريلا

هذا إلى جـانب عـدد من القصائد كتبهـا بلغة الفلفلـدي ومنها «الحمـد لله دو كلماج بسداك»، وقصيدة «الله ان دار تريم فيداح دودما»[٩٠]، وأيضا «اندوم يتغ الله مود مما يتا»[٩١] وقصيدة أخرى «بسم الله يارحمن»[٩٢] وقصيدة أخرى «ان غت الله»[٩٣] وقصـائد أخـرى بهذه اللغـه المحليـة مثل «ببج عـد» و«بنج هـوسـا» و«تبت حقيقـا» و«تخميس تكد ومم الله» و«دوبيايل» و«فكافكار» و«فند نور» و«مدنت الله جنلك جيد وسيلة» عن الحج و«مود نور» و«ميتي بند كموج» و«ميتم الله . . في مدح النبي»[٩٤].

هذه بعض الأعمال التي قـام بها الشيخ عثمان بن فودي، وصارت تراثـا حضاريا في نيجيريا اليوم والتي تـنوعت وتعددت وعالجت كل ما يهم النـاس في دينهم ودنياهم فكانت لهم مرشدا إلى الطريق السليم وإلى النهج القويم، وإلى تنقية العقيدة من البدع التي سادت مجتمعـات غرب أفريقيا، وصـارت هذه المؤلفات العديـدة الأساس الذي انكب عليه رجال الإصلاح واتباع الطرق الصوفية ليسترشدوا به في جهادهم .

وبعد هـذا العرض السريع لمؤلفات الشيـخ عثمان بن فودي يمكن أن نلحظ أنها تتسم بعدة أمور منها .

أولا: أنها تتميز بالتكامل والشمول والتنوع حيث لم تعالج فكرة واحدة، ولم تتحدث عن موضـوع واحد، بل شملت الكثير من الأفكـار والآراء التي عالجت شتى جوانـب الحياة الإنسـانية بما في ذلك قضـايا المجتمع السيـاسية والاقتصـادية والاجتماعية

ثانيا : غلبت على مـؤلفات الشيخ عثمان كثـرة النقل من كتب العلماء والأئمـة حيث كان الشيخ دائم الاستشهاد من مختلف العلماء، وكان صـادقا في كل ما ينقله عند مناقشة أي قضية من القضايا .

ثالثا : اتسمت مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي بكثرة التكرار حتى في الموضوع الواحد وفي أكثر من مؤلف، ولكن بأسلوب مختلف، ولعل السبب في ذلك أن الشيخ عثمان كان دائم التنقل من مكان إلى آخر، وفي كل مرة كان يلتقي بجماعات أخرى خلاف ماكان يجتمع معها من قبل، وكان عليه آن يعالج الموضوعات حسب الوضع الذي أمامه، ولذا كثر التكرار في مؤلفاته لمواجهة مختلف الجماعات، وفي مختلف الأماكن والمناسبات.

رابعا : تكشف مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي على أنه كان واسع الاطلاع، ويلم بأصول الدين، ويعتمد على مؤلفات كبار العلماء وأصحاب المذاهب الأربعة، وعلى التفقه وحفظ الحديث الشريف، والقرآن الكريم، وحسن الاستدلال بها في أكثر من موقع.

خامسا : يمتاز أسلوب الشيخ عثمان بالبساطة في كل مؤلفاته التي كتبها باللغة العربية، كما يتسم أسلوبه بالمرونة في التعبير، وإبراز الفكرة التي يريد إيضاحها، وهذا ما شجع على نشر اللغة العربية، وكان بذلك قدوة لمجموعة من العلماء الذين ساروا على نهجه وخصوصا أخوه عبدالله ابن فودي وابنه محمد بلو بن عثمان.

ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي :

يعتبر الشيخ عبدالله بن فودي الرجل الثاني في حركة الجهاد الفولاني، كما أنه الساعد الأيمن للشيخ عثمان بن فودي، حيث رافقه في كل مراحل الجهاد رغم أنه أصغر من الشيخ عثمان اثني عشر عاما (ولد عام ١٧٦٧ وتوفي عام ١٨٣٠).

وكان الشيخ عبدالله قد صاحب أخاه في كل مراحل تعليمه وحفظ القرآن الكريم عن والده محمد فودي، ودرس المباديء الأساسية للعلوم الإسلامية، وتتلمذ على أيدى أخيه عثمان في بعض الأمور المتعلقة باللغة العربية وآدابها وشعرائها(٩٥).

وقرأ الشيخ عبدالله عن السنوسية، ودرس علم التصوف ومادي‌ء الفقه كما درس علم الحديث، وعلم الحساب، ولازم أخاه عثمان في طلبه ورحلاته العلمية

والدعوة، وخدم معه ورافقه داعيا ومجاهدا وقائدا ووزيرا وأمينا على أموال الجماعة. كما واصل دراسته في تلقي العلوم عن كثير من شيوخ عصره مثل علوم اللغة العربية من عمه عبدالله بن محمد بن الحاج وابن خالته محمد بن محمد الذي علمه مقامات الحريري وغيرها. كما درس علم البلاغة على أيدي أحمد بن أبي بكر ابن غار، ودرس أيضا مع أخيه عثمان على أيدي الحاج جبريل بن عمر أصول الفقه.

وهكذا حصل الشيخ عبدالله من كل فن من مختلف الشيوخ حتى برع في العلوم النقلة والعقلة[٩٦].

كان الشيخ عبدالله يكتب إلى العلماء في بلاد السودان يطلب منهم مؤلفاتهم وكتبهم المختارة، كما كان دؤوبا مثابرا على تحصيل العلم منذ صغره، وكان يحفظ الكثير مما يقرأ، وكان ينظم مواده في كتابه "الحصن الرصين في النحو" والذي يضم أكثر من ألف بيت تدل على سعة اطلاعه وعلمه الغزير، وقدرته على نظم الشعر باللغة العربية بشكل سليم ورصين. ومن هذه المنظومة

وبعد فالعلم له رياض ... وبينها الحياض والفياض
وحولها خمائل شعاب ... وفوقها شواهق هضاب

وقد كتب الشيخ عبدالله بن فودى ما يزيد عن مائتي مخطوط مابين القصيدة والرسالة والكتاب شملت فنون العلم المختلفة مثل النحو والصرف، والعروض والأدب، والتفسير والفقه والمعاملات، وتفسير القرآن وخصوصا في كتابه المسمى "ضياء التأويل" وأيضا في كتابه الشهير "تزيين الورقات" الذي يضم عددا من القصائد التى واكبت حركة الجهاد منذ بدايتها حتى نهايتها[٩١].

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودى من الرجال العباقرة الذين تفخر بهم نيجيريا في وقتنا الحاضر ليس هذا لكثرة الكتب التي ألفها أو لقيمتها العلمية فحسب، بل لشمول هذه المؤلفات وتناولها مختلف فروع الغلم من فقه. وتفسير، وتصوف، وتاريخ، وحديث، ولغة، ونحو، ومنطق، وعلم الكلام، والعروض والأدب. ونظرا لشمول هذه المؤلفات وتعددها وكلها في الغالب باللغة العربية فقد أصبح ولاشك أكبر

عالم وكاتب عرفته أفريقيا الغربية، ولا غرابة أن يلقبه الناس بعربي السودان لذلك الجهد الكبير الذي بذله في نشر الثقافة العربية من خلال أشعاره ومقالاته وكتبه العلمية والدينية إلى جانب أنه كان قائدا بارعا، وسياسيا محنكا[٩٨].

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي نجد أنها تدور حول الشئون الدينية والاجتماعية، والسياسية، وأصول اللغة العربية، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات حتى نكمل صورة هذا العالم وحتى نتلمس آثاره في اللغة والثقافة وحتى نعطي الدليل على باعه الواسع في التأليف وخصوبة الإنتاج وسلاسة العبارة، وقدرته على تطويع اللغة العربية لخدمة الأغراض التي يكتب فيها نثرا كان أم شعرا.

أولا: مؤلفات دينية

لقد حظيت علوم الدين بما في ذلك الفقه والتفسير والحديث وتفسير القرآن الكريم بنصيب وافر من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودى، وقد ترك بعد وفاته تراثا ضخما صار ينبوعا للثقافة في نيجيريا وغرب أفريقيا حتى يومنا هذا. ومن أبرز هذه المؤلفات كتابه "مفتاح التفسير" وهو كتاب منظوم لكتابى العالم جلال الدين السيوطي (النفاية والإتقان) يزيد عن ألف بيت تناول فيه موضوعات عديدة مثل الإلهيات، والنبوات والسور المكية والمدنية ثم القراءات السبع، وألفاظ الرواة والوقف والإمالة، والمد، والقصر، والإدغام، والناسخ والمنسوخ، وإعجاز القرآن وعلومه[٩٩] وقد افتتحه بهذه الأبيات:

الحمد لله الذي قد أنزلا	على محمد كتابا شملا
كل الفنون من علوم الدين	مبينا أدلة اليقين
صلى عليه الله مع صحابته	وتابعيهم على محبته[١٠٠]

وفي مجال التفسير ألف الشيخ عبدالله كتاب "ضياء التأويل في معاني التنزيل" وكتاب كفاية ضعفاء أهل السودان في بيان تفسير القرآن، ويتحدث فيهما عن التفسير

في ضوء المأثور والمنقول، ولم يحاول فيهما التفسير حسب الفرق الدينية لأن بلاده كانت خالية من الشيعة والخوارج، كما لم يتعرض إلى الأفكار الصوفية رغم أنه قادري [١٠١].

ومن مؤلفات الشيخ الدينية كتابه "الفرائد الجليلة في علوم القرآن وبعض آدابه" وهو كتاب منظوم لكتاب الشوشاوى في علوم القرآن ويقع في حوالي خمسمائة بيت قسمها الشيخ عبدالله إلى سبعة فصول تناولت ترتيب السور والقراءات، وكتابة القرآن الكريم، وآداب حامله ومتعلمه وبيان فضله [١٠٢].

وللشيخ أيضا كتاب " سراج الجامع للبخاري" وهو أيضا منظوم تناول فيه دراسة للجامع الصحيح للإمام البخاري، بالإضافة إلى تناوله إلى أمور كثيرة في كتب السنة. ويعالج الشيخ أيضا في دراساته لتفسير وشرح الأحاديث النبوية في كتاب " مطية الزاد إلى الميعاد" وفيه يختار بعض الأحاديث الشريفة ليحث بها الناس على الزهد والقناعة[١٠٣]كما ألف الشيخ كتاباً منظوما في علم الفقه أسماه ألفية الأصول وبناء الفروع عليها" وهو نظم لكتاب (مفتاح الأصول) للعالم محمد أحمد الشريف الحسنى. وقسمه الشيخ إلى قسمين تناول في القسم الأول أربعة أبواب دارت حول الأصل النقلي وهو الكتاب والسنة ثم تطرق إلى الحديث عن صحة السند، والدلالة وأقسامها ثم تحدث عن الإجماع. وفي القسم الثاني تناول في بابين القياس بأنواعه ثم الاستدلال[١٠٤].

وتطرق الشيخ عبدالله إلى العبادات في كتاب "ضياء الأمة فى أدلة الأئمة" حيث عالج بلغة النثر الكثير من المعاملات والعبادات وبعض الأبواب في الفقه الإسلامي ويواصل الشيخ دراساته الدينية في كتاب "اللؤلؤ المصون" في شكل منظوم بلغ قرابة الألف بيت ويستهلها بالقول:

قواعد الدين على التعميم	صلاته عليه بالتسليم
لم يغتنمها غالب الطلاب	في قطرنا لفقد فتح الباب
إذ لم نجد نظما بها مهذبا	يفتح إلا المنهج المنتخبا[١٠٥]

ويستمر الشيخ عبدالله في مؤلفاته الدينية في كتاب "الترغيب والترهيب" وهو يحتوي على قسمين أحدهما ترغيب في العبادات والآخر ترهيب من الغفلة عن الصلاة وبقية العبادات الأخرى ويستدل في ذلك بما ورد في الكتاب والسنة(١٠٦).

ويعود الشيخ عبدالله مرة ثانية إلى العبادات في كتاب "ضوء المصلى" وكتاب "ضياء السياسات" حيث يعالج فيهما بعض أحكام الصلاة والعبادات الأخرى(١٠٧). وفي كتاب "ضياء الحكام فيما لهم وما عليهم من الأحكام" يقسم الشيخ عبدالله هذا الكتاب إلى خمسة أبواب تعالج الهجرة وأحكامها، نصب الإمام، و نوابه وماعليهم من حقوق وواجبات، والجهاد وكل ما يتعلق به والسياسات الشرعية. ونظرا لأهمية هذا الكتاب، فقد قامت مطبعة الزاوية التيجانية بالقاهرة تحت إشراف أبى بكر محمد الفولانى بمكة المكرمة بطبعه على نفقتها (١٠٨).

وأيضا من مؤلفاته في علوم الدين كتاب "ضياء الأنام في الحلال والحرام" وفيه يناقش الحلال والحرام معتمدا على كتاب إحياء علوم الدين) للغزالي (٥). وإلى جانب هذه المجموعة الكبيرة من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودى في مجال الفقه والدين، أورد البروفسير عثمان سيد أحمد في كتاب فهرست المخطوطات العربية حصرا لكثير من مؤلفات الشيخ عبدالله في مجال العبادات والفقه والدين ومنها على سبيل المثال: دواء الوسواس والغفلة في الصلاة وقراءةالقرآن وسبيل السلامة في الإمامة، سبيل النجاة، وشفاء الناس من داء الغفلة والوسواس، شكر الاحسان على منن المنان، وضياء الحكام، وضياء السلطان، وطريق الصالحين، وعلامات المتبعين للسنة، ونيل المأموم(١٠٩).

ثانيا: مؤلفات الشيخ في اللغة العربية وقواعدها:

بالرغم من أن اللغة العربية لم تكن لغة الأم بالنسبة للشيخ عبدالله بن فودى وبالرغم من البيئة التي نشأفيها بعيدة تماما عن مراكز الإشعاع العلمي لهذه اللغة سواء في قلب الجزيرة العربية أو في شمال أفريقيا، فإن الشيخ عبدالله استطاع من خلال دراساته ومن العلماء الذين تتلمذ عليهم أن يتبوأ مكانة كبرى بين كبار النحاة ورجال

اللغة، واستطاع أن يتقن هـذه اللغة وأن يطوعها لكتابـاته في النثر والنظم، وأن يحمل وبجدارة لقب عـربي السودان لما أسداه من خـدمات ساعدت على نشر هـذه اللغة في تلك المنطقة من غـرب أفريقيا، واستطـاع أن يتخذها أداة التعبير في الأدب والسيـاسة والدين والتـاريخ حتى ألفها الناس وتذوقـوها شعرا ونثرا، ولم يتوقف الشيـخ عبدالله عنـد حد الكتـابة بها، بـل راح يؤلف أكثـر من كتاب حـول أصـول هذه اللغـة وأهم قواعدها، وسـوف نعرض لبعض هذه المؤلفات في اللغة لنتعرف على مكـانة هذا العالم الجليل ودوره في النهوض بالثقـافة العربية والدين الإسلامي في غـرب القارة الأفريقية، والتي لازلنـا نلمس صداهـا في نيجيريا أكبر دولـة إسلاميـة في القارة، بفضل جهـود وكتابات ومـؤلفات الشيخ عثمان بن فودى وأخيه عبدالله بن فـودى والشيخ محمد بلو بن عثمان.

وفي كتـاب « الحصن الـرصين» و «لمع البرق» يتحدث الشيخ عن أصـول اللغـة العربية، ويكمل هـذا في مؤلف ضخم حمل عنوان « البحر المحيـط» الذي يضم أكثر من أربعمائة وأربعة آلاف بيت مـوزعة على مقدمـة وسبعة كتب وخاتمة عـالجت كل ما يتعلق بشئون اللغة وأصولها، ومستندا على كتابي (جمع الجوامع، وهمع الهوامع) للشيخ جلال الدين السيوطي(١١٠).

ويواصل الشيخ عبـدالله دراساتـه حول اللغة وعروضهـا في كتاب «لمع البرق في الإعراب» (١١١). وكتاب « فتح اللطيف الوافي لعلم العروض والقوافي » وهو في شكل منظوم يضم ثلاثين ومائتين من الأبيات(١١٢) . ويستطرد الشيخ في الحديث عن العلماء والشيوخ والكتب التي درسها في كل فرع من فروع العلـوم في كتابه « إيداع النسوخ من أخذت من الشيوخ »(١١٣)

ثالثا: مؤلفات الشيخ في التاريخ والسير:

نظرا لأن الشيخ عبدالـله كان رفيق زعيم الجهاد عثمان بن فودى في كـافة مراحل بناء الدولـة الإسلامية وكان وزيـره وساعده الأيمن في كل خطـوات الجهاد والكفاح، لذا لم يكن غريبـا أن يؤلف الشيخ عبدالله بعمق الكتـب التاريخية وسيرة الشيخ عثمان



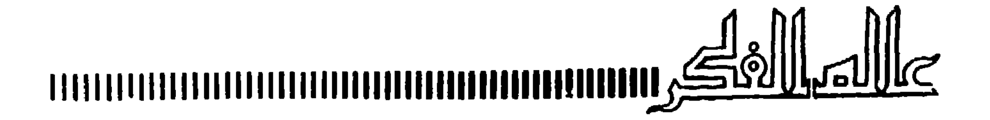
ومرا ‹‹ جهاده والحروب التي خاضها. ومن هذه المؤلفات كتاب « موصوفة السودان » الذي يعد بمثابة منظومة عن حياة أخيه الشيخ عثمان ومناقبه وأهم الأحداث التي مرت به في حياته وفيه يقول:

نـور الـزمـان شرف الإسـلام   مجدد الـدين أبى الكـرام
شيخ الشيـوخ سيـد السادات   محي الهدى وصاحب الـرايـات

ويكمل الشيخ عبدالله هذا العمل التاريخي وأحداث الجهاد في كتابه «تزيين الورقات بجمع بعض مالى من الأبيات »(١١٤) وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة من القصائد تبلغ تسع عشرة قصيدة كان ينظمها الشيخ عبدالله في شتى المناسبات لتسجيل المعارك الحربية والنصر والهزيمة، وأحداث الهجرة وجماعة الشيخ عثمان بن فودي ويقول الشيخ عبدالله في مقدمة المخطوط « تزيين الورقات. . . في جمع بعض الأبيات التي نظمتها في مدح الشيوخ. ومرثيتهم وشكر النعم التي أنعم الله علينا بها قبل هجرتنا وفي وقائع وقعت لنا في الجهاد بعد الهجرة. . . وفي ذلك بيان أكثر أحوالنا من ابتداء الأمر إلى انتهائه» وقد قام الشيخ عبدالله بجمع هذه القصائد وهو يعتزل الحياة السياسية في عام ١٨١٣ وسماها تزيين الورقات والتي تعد تسجيلا للدور العظيم الذي لعبه في الجهاد حيث عبر عن مشاعره وأحاسيسه طوال تلك الفترة الطويلة، ونظرا لأهمية هذا الكتاب من الناحية التاريخية واللغوية، فقد انكب عليه، عدد من المؤرخين والدارسين لبيان أهمية هذا المؤلف ومدى الاستفادة منه في تاريخ الجهاد الإسلامي (١١٥) وقد رأى بعض العلماء في هذا الكتاب نماذج للشعر العربي واعتبره بعضهم ومنهم البروفسير الحاج على أنه كتاب أدبي وحاول فيه دراسة شعر الشيخ عبدالله وأخذ يقارنه بالشعر الجاهلي وشعراء العرب على مختلف العصور (١١٦). وواصل هسكيت نفس الدراسة الأدبية للكتاب واعتبره نموذجا من الشعر العربي الممتاز. لكن الذي يهمنا في هذا المقام أن الكتاب قد أثار جدلا كبيرا بين المؤرخين حول مدى الاعتماد عليه كمصدر هام لتاريخ هذه الفترة من الجهاد، ودارت محاورات في هذا المجال وانتهت إلى اعتبار الكتاب من النماذج الأدبية الغنية بالتعبير وأساليب البلاغة وحشد عدد كبير من المفردات اللغوية التي تثري ذخيرة الطلاب لدرجة أنه صار يدرس بالمركز الإسلامي بجامعة سوكوتو(١١٧)

وإذا انتقلنا إلى الجانب التاريخي لهذا الكتاب نلحظ أنه ارتبط بالجهاد ومؤلفه عاصر الأحداث وكان مشاركا في معظمها، وكان يكتب القصائد إبان المعارك أو بعدها مباشرة ولذا مما لا شك فيه أن تزيين الورقات ديوان شعر والشعر أمر وجداني يرتبط ارتباطا عضويا بالخيال والعاطفة بعكس التاريخ الذي يستند على الحقائق والوثائق المجردة. كما أن لغة الشعر لغة أدبية فيها الإيجاز والإطناب والكناية والتورية والسجع والجناس بعكس التاريخ الذي يعتمد على لغة علمية واضحة وسلسلة. وفوق هذا وذاك فإن الشاعر يتلون حسب أحاسيسه وانفعالاته ويعطي الصورة حسب تجربته الذاتية بعكس المؤرخ الذي يلتزم بالحياد والموضوعية. ومن هنا فإن تزيين الورقات لا تعطي المادة الكاملة للجهاد حتى في النواحي العسكرية لأن الشيخ عبدالله كان يركز على المعارك التي خاضها فقط، وعلى الأشخاص الذين تعرف عليهم أو عرف أدوارهم، ولا نجد حصرا للمعارك التي خاضها الشيخ محمد بلو أو على جيد أو عبدالسلام. ولكل هذه العوامل لا يمكن الاعتماد على كتاب تزيين الورقات كمصدر من مصادر تاريخ الجهاد لأن الغرض الأساسي من تأليفه لم يكن لسرد وحصر ورصد الأحداث التاريخية بقدر ما كان تعبيرا عن أحاسيس ومشاعر أحد زعماء الجهاد الإسلامي وتبقى قيمة هذا الكتاب في أنه كتاب أدبي يمكن الاستفادة منه في تاريخ الجهاد مثل غيره من كتب الشعر العربي على اختلاف العصور. كما يظل هذا الكتاب نموذجا لشعر عربي نظمه شاعر تمكن من التعبير باللغة العربية التي لم تكن لغته القومية وهنا تكمن عظمة هذا الكتاب الشامل لأحاسيس وجهاد الشيخ عبدالله، ونقتبس من أحد القصائد بعض الأبيات التي تظهر موهبة الشاعر وصدق تجربته وطغيان وجدانه على الأحداث(١١٨):

أحاد المطايا حثها للمشارق	ولا نلفت في سيرنا للمغارب
فإن حظيت بالوصل فالله واهب	وإن أخفقت فالذنب فيه لذاهب
فما خاب من أم الكريم لحاجة	وإن كان بطالا خبيث المكاسب
فياخير من خف العفاة ببابه	يصب عليهم منه عشر سحائب
امتك ماسورا بذنبي راسفا	لألحق قلبا عنكم غير غائب
فحقق رجائي فيك يا سيد الورى	فراجيك في الدارين ليس بخائب



رابعا : مكانة الشيخ عبدالله كشاعر:

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودى فارس شعر المديح في القرن التاسع عشر حيث يتخير الألفاظ وينتقي الكلمات الصعبة أحيانا، وقد تأثر بشعراء الجاهلية التي تفتتح بالبكاء على الأطلال مثل قصيدته التي مدح فيها شيخه جبريل وأخاه الشيخ عثمان حيث يقول ضمن أبيات المديح.

شيخ الشيوخ فريد دهر ظاهر	فوق المبارز بالعلوم متوج
جبريل من جبر الاله لنا به	دينا حنيفا مستقيم المنهج[119]

ولقد تأثر الشيخ عبدالله بشعر المعلقات ويظهر ذلك في قصيدة له :

طربت فأشجاني الطيور الكوالح	وفرحتي منها الغيوث الروائح
وخوفني أيضا ذئاب بوارح	وأمنني منها الظباء السوابح
لقول النبي لا تزال جماعة	على الحق منا أو يجيء المقارح[120]

ويعتبر الشيخ عبدالله من الشعراء الذين أجادوا في الرثاء حيث نراه شخصا آخر غير شعره في المديح وحيث يعمد إلى الألفاظ السهلة الرقيقة ليصور مدى حزنه تصويرا مثيرا يجعل المرء يشاركه في هذا الحزن. ففي قصيدة يرثي صديقه العزيز مصطفى ابن الحاج عثمان يقول :

آن ادعواؤك إذا ارتك الدار	بفعالها من آنها غدار
دار يموت بها حبيبك لا ترم	فرحا يدار صفوها أكدار
لكن هذا لم يكن بدعا بها	قد مات فيها قبله الأخيار
فالمصطفى من بيننا هو كأسمه	مرضيا وأميننا المختار

وبرع الشيخ عبدالله في وصف الحياة الإجتماعية في بلاده عندما عقد النية للسفر إلى الحج، ووصل إلى مدينة كانو حيث طلب منه أميرها الإقامة معهم ليفقههم في أمور الدين، ولم يجد بدا من البقاء معهم. وألف في هذه الفترة كتابه «ضياء الحكام» وفيه وصف للحياة الاجتماعية وأحوال المجتمع النيجيرى بشكل عام و يقول :

يقولــون مـا لا يفعلــون وتـابعــو هــواهم وطاعـوا الشح في كل واجب
وليس لهم علـم ولا يسألــــونـــــه وأعجب كـــلا رأيـــه في المذاهب
وهمتهم ملـك البـــــلاد وأهلهـــــا لتحصيـل لـــــذات ونيل المراتـب
بعــــادات كفـــــار واسماء ملكهم وتولية الجهـال أعلى المناصب (١٢١)

وباختصار يعتبر عبدالله بن فودى أعظم من قدم لنيجيريا تراثا ضحما في الأدب بعــد أخيـه عثمان في القــرن التـاسع عشر شمل التفسير والحديث والأدب والشعــر والتاريخ وغيره من فنون التعبير والكتابة.

رابعا: التراث الحضاري للشيخ محمد بلوبن عثمان:

من الطبيعي في ذلك الجو العلمي الذي عـاش فيه الشيخ عثمان وأخوه عبـدالله أن تترعرع ذريتهم على حب العلم والتأثر بهذا المناخ الثقافي. وفي هذه البيئة نشأ الشيخ محمد بلــوبن عثمان حيث حفظ القرآن وتعلـم العلم ولازم والده في كل مـراحل جهاده وأخـذ عنه التفسير والحديث وأصـول الدين، وقـرأ عليه التصـوف، كما قرأ على عمـه عبداللـه الألفية ولامية الأفعال وشرحهـا والجوهر المكنون، وقرأ على أخيـه الكبير محمد سعـد بن عثمان الألفية حتى وصل إلى بـاب جمع التكسير. وكـان محمد بلــو موفقـا في تعليمه ودراستـه وجهاده. وقـد برع محمـد بلو في علـوم السياســةوالشريعة.، وألف الكثير من الكتب مثل والده وعمه غير أنه يمتاز عنهما بـولعه الكبير بالتاريخ وكتابة " انفاق الميسـور في تاريخ بـلاد التكرور " (١٢٢)ويعتبر هذا الكتـاب من أكبر مـؤلفات محمد بلو ومن أهم المصادر الموثوق بها في تاريخ بلاد الهوسا (١٢٣).

ويعتبر كتاب انفاق الميسور المصدر الأساسي لتاريخ الدعوة الإسلامية وجهادها والدولـة الفولانية في مطلع القـرن التاسع عشر، وترجع أهميـة هذا الكتاب الـذي كتبه مؤلفه في زحمة من الأعمال إلى أنه شارك في كثير من الأحداث التي وقعت في بلاد الهوسا في القرن التاسع عشر. كما أن المؤلف كرس الجزء الأكبر من هذا الكتـاب إلى ترجمة لسيرة والده الشيخ عثمان حيث تحدث بإسهـاب عن حياته ودعـوته إلى الإسلام، والمعـارضة التي واجههـا من أمـراء الهوسا، وغـزوات الشيخ وجهـاده بشكل مفصل، وكـراماتـه

ومصنفاته ووزرائه، وقواده، وأبنائه وبناته، كما تطرق إلى الحديث عن مملكة صنعاي وعلمائها، واختتم الكتاب بالحديث عن ورد الطريقة القادرية وفوائده.

وإلى جانب هذا العرض التاريخي يضم الكتاب بين جوانبه الكثير من القصائد التي نظمها المؤلف أو التي نظمها عمه الشيخ عبدالله وهي تكشف مدى الاهتمام باللغة العربية وآدابها. كما يضم الكتاب بحوثا في السياسة الشرعية حررها محمد بلوردا على قضايا معاصرة أو أحداث جسام في حروب الدولة وجهادها (١٢٤).

ومن مؤلفات الشيخ محمد بلو " كف الإخوان عن اتباع خطوات الشيطان " وفيه يتحدث عن التعصب الديني، وأقسام العلماء، والترهيب من تزكية المرء نفسه وسوء الظن بالغير، كما يخصص فصلا للحديث عن المنكرات كما يتحدث عن النصيحة (١٢٥).

وفي كتاب " شفاء الاسقام في ذكر مدار الحكام " يتناول المؤلف الحديث عن الأحكام الشرعية بصفة عامة، وعن الكتب التي درسها والأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم (١٢٦).

ويتناول كتاب " الغيث الوبيل في مسيرة الإمام العدل " الحديث عن سياسة السلاطين في الأقطار الإسلامية. ومن خلال أحد عشر بابا يناقش محمد بلو وجوب الطاعة للسلطان ووجوب النصح له، والواجب عليه نحو حماية الإسلام والمسلمين والواجب نحو حفظ الدين، وضرورة إقامة الشعائر وعمارة المساجد، وإعلان الجهاد (١٢٧).

وفي كتاب " روض الأفكار " يتحدث الشيخ عن ملوك السودان الغربي الوثنيين وتقاليدهم، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

وإلى جانب هذه المؤلفات التاريخية قام محمد بلو مثل والده بالتأليف في المجالات الفقهية والدينية والمجالات الاجتماعية وأيضا المجالات الطبية.



أولا: المجالات الدينية:

نلحظ بين مؤلفات الشيخ محمد بلو العديد من الكتب التي تناقش مسائل دينية ومن هذه الكتب " وثيقة أمير المؤمنين محمد بلو " و " التنبيهات الواضحات فيما جاء في الباقيات الصالحات " (١٢٨) و " الرباط والحراسة " (١٢٩) و " والنصيحة الوضيئة في بيان أن حب الدنيا رأس كل خطيئة " (١٣٠) و " تنبيه الراقد على مايعتور الحاج من المفاسد " (١٣١). وكتاب " تنبيه الفهام على اجتناب أهل الشعذبة والنجوم(١٣٢) " و " رفع الاشتباه في التعليق بالله وأهل الله " (١٣٣) وكتاب " شمس الظهيرة في منهاج أهل العلم والبصرة " (١٣٤) وأيضا " وثيقة إلى جماعة المسلمين " (١٣٥).

وأيضا من مؤلفاته " الترجمان عن كيفيه وعظ الشيخ عثمان "، و " شمس الظهيرة فيما يجب على الوالي من إحسان السيرة "، " فن البحث في اسم الله الأعظم " و " جلاء الصدور " و " تنبيه الغافل على التوسل بأعظم الوسائل " و " مفتاح السداد في شأن الأربعة الأوتاد، " ضياء العقول في التحذير عن الفلول " و " المسائل المهمة " و" مرآة القلب في معرفة الرب " و " مسائل الاجتهاد وتنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة " و " تنبيه الأفهام على المهدي(١٣٦) " .

ثانيا: المؤلفات الطبية والعلمية:

اشتهر الشيخ محمد بلو بن عثمان بين زعماء الجهاد بتأليفه في المسائل الطبية وله في هذا المجال عدة كتب ومنها " تنبيه الإخوان على أدوية الديدان " وكتاب " مختصرة الطب الهين " وكتاب " الموارد النبوية في المسائل الطبية (١٣٧) " وكتاب " تلخيص طب النبي " (١٣٨).

ثالثا: المؤلفات في قواعد اللغة والتصوف:

للشيخ محمد بلو بعض المؤلفات في قواعد اللغة ومنها " فن علم الجمل النحوية " وله أيضا مقالة في التصوف حول " السلسلة القادرية " ومقالة بعنوان "

نيجيريا تعيش في نهضتها الأدبية على مؤلفـاته وغيره من كبار رجال الادب والفقه . كما تكشف هذه القصائد المتنوعة للشيخ محمد بلـو القدرة على التعبير بلغة الشعر في كافة المناسبات سواء باللغة العربية أو اللغة المحلية ، هذا إلى جانب كتاباته في العلوم الطبية واهتماماته بالعلـوم الرياضية حتى أنه عنـدما راره الرحالة الإنجليزي كـلابرتون في عام ١٨٢٤ قدم إليه مجموعة من الكتب العربية من بينها كتاب اقليدس في الرياضيات(١٥٨).

وإلى جـانب هؤلاء الأقطـاب الثلاثـه ، فإن الحيـاة الثقافيـة في نيجيريا في القـرن التاسع عشر حـافلة بعدد كبير من الأدباء والعلماء الـذين ساروا على نهج الشيخ عثمان بن فودى وأخيه عبدالله ، والشيخ محمد بلو ، ومن هذه الشخصيات نجد أسماء عثمان بن فودى والتي ألفت كتـابا بعنوان "تبشير الإخـوان بالتوسل بسور القـرآن عند الخالق المنان "(١٥٩) إلى جانب عـدة قصائد بالفلفلدى واللغـة العربية ومنهـا "تخميس مديت الله دحوس حلا واو" (١٦٠) وقصيدة "تخميس مرثية محمد بل بن عثمان" (١٦١). وقصيدة أخرى بالفلفدى "مديت جومم غفت ياواد مسلمنى" (١٦٢) وقصيدة بلغة الهوسا "وأقرأ حمدا "(١٦٣).

وهناك أيضا أخـوها الحسن بن عثمان بن فودى الذي ألـف أيضا بعض القصائد والمقـالات بـاللغة العـربيـة مثل "الحاوى لبـاب الطب" (١٦٤) ومقـالة بعنـوان "سلم الترتيب"(١٦٥). هذا إلى جانب بعض القصائد المتفرقة (١٦٦).

يضاف إلى هؤلاء عـدد من المفكرين والأدباء مثل عبدالقـادر بن عثمان بن فودى وعبـدالقـادر بن المصطفى الـذي ألـف عـدة كتب ، ونظم الشعر باللغة العربيـة والفولانيـة(١٦٧). وأيضا الأديب والشاعر غـداد بن ليم (عثمان بن أبي بكر) الذي ألف عدة كتب مثل "الكشف والبيان عن بعض أحـوال السيد محمد بل" (١٦٨). وكتاب "بسط الفوائد وتقريـب المقاصد" (١٦٩) وأيضا كتـاب "روض الجنان في ذكـر بعض كـرامات الشيخ عثمان "(١٧٠).

وهناك ايضا مجموعة من الأدباء والمؤرخين الذين ينتمون إلى أسرة الشيخ عثمان بن

فودى ومنهم محمد البخارى بن عثمان بن فودى الذي كتب عددا من القصائد الشعرية باللغة العربية أو بلغة الهوسا(١٧١)

خامسا: أثر التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر:

تعتبر دولة الخلافة في سوكوتو نموذجا فريدا ورائعا لدراسة الدولة الإسلامية الأفريقية حيث قرر الشيخ عثمان اعتبار اللغة العربية لغة رسمية في هذه الدولة التي قسمها إلى حوالي ثلاثين إمارة طبقت الشريعة الإسلامية والقضاء الإسلامي على مذهب الإمام مالك وكان الشيخ عثمان يقيم في كل قرية مسجدا تحت إشراف معلم، وكان المجلس يضم فصلين للتعليم أحدهما للعوام والآخر للمتقدمين فى العلم وهما ما أطلق عليها المدارس القرآنية والدهليز، وقد اتخذ الشيخ عثمان من اللغة العربية أساسا للتدريس في هذه المدارس(١٧٢).

وصارت مدن مثل كانو وزاريا وكاتسينا وسوكوتو من أشهر مدن الدولة التي جذبت مدارسها الطلاب من كافة أنحاء الإمبراطورية، وكانت الدروس تعطى في المسجد طوال اليوم، ولا تنقطع إلا وقت الصلاة، كما كان بعض الأساتذة يدرسون بالليل على نور الحطب المشتعل الذي يتبرع به الطلاب(١٧٣).

ولم يقتصر الدين الإسلامي على أنه الدين الرسمي للدولة بعد نجاح الجهاد، بل صار فكرا وثقافة، وما أن يعتنق الشخص الدين الإسلامي حتى يبدأ في تعلم القراءة والكتابة، وبهذا التعليم تسمو مكانة الفرد، ويرتفع كيانه الاجتماعي في الدولة. وارتبط الدين الإسلامي بالتعليم نظرا لأن انتشار هذا الدين استلزم تعلم اللغة العربية حتى يفهم القرآن الكريم والفقه والتشريع الإسلامي. وقد ساعد هذا على انتشار اللغة العربية لدرجه أن لغة الهوسا كانت تكتب بألفاظ عربية حتى جاء الاستعمار الأوروبي واستبدلها بالحروف اللاتينية(١٧٤).

وسوف ندرس الآثار التي ترتبت على هذا التراث الحضاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر.

بيان الأركان والشروط في الطريقة الصوفية " ومقالة عن المهدي " تنبيه الأفهام على المهدي " .

رابعا : الشيخ محمد بلو كشاعر:

برع الشيخ محمد بلو في نظم الشعر أسوة بأبيه عثمان وعمه عبدالله لكنه كان أقل من عمه بكثير كما وكيفا ، وكانت أحسن أشعاره تلك التي خاطب فيها الشيخ الكانيمي في الكتابات التي تبادلها معه مثل :

ألا من مبلغ عني الا مينا ... رسالة ناصح يبدي اليقينا
أتعلم أننا مما رمينا ... به براء فاوف العذر فينا
وأنا ما تغلبنا عليهم ... علوا أو فسادا قاصدينا

ولما خاطبه الشيخ عبدالقادر غطا طوطن ليما وزير الشيخ عثمان بكثرة الفتن في المملكة الشرقية كان جواب الشيخ محمد بلو:

نطقت ياوزيرنا بالحق ... فقم بجد نصر دين الحق
فاطلب إعانة من السلطان ... والأمراء أهل ذا الديوانْ
قوموا جميعا دفع ذا الفساد ... ليحصل الأمان للعباد
ثم تقومون إلى الجهاد ... ترك الجهاد أصل ذا الفساد

ولما بنى للشيخ عثمان معسكرا وحصنا في قرية سكت قال :

لسعدي ديار يالها من منازل ... بسكت فذات التل دون المناهل
بلاد تمناها ذوو الرأى قبلها ... وجاد عليها كل اسحم طائل

وفى مدح العالم المختار الكنتى يقول الشيخ محمد بلو:

ياقاصدا نحو الهدى يعتام بي ... ويفودني في ليلتي ونهاري
أبلغ تحياتى لكنت بأسرها ... لاسيما للسيد المختار

أبلغ تحيـــــة مشتـك زلاتـــــه   للغـــوث مـع أقطـــابــــه الأخيـــار
واطلب لنـــا منـــه الـــدعـــاء فإنـــه   بـــدعـائه نــرجـــو قضـا الأوطــار[139]

هذا إلى جانب عدد من القصائد الأخرى سواء باللغة العربية أو لغة الفولانى. وسوف نـورد بعضا منها على سبيل المثـال لا الحصر. ومن هذه القصـائد " أحمدك الله يارب "[140]) و " الا يانفس ويحك حدثيني "[141]و " التوسل بخير الرسل[142] " .

وقصيدة أخرى بلغة الفلفلدى بعنوان " ان غت الله دو الاسلام شلمنين[143] " وقصيدة " باب السهو في الصلاة "[144] وقصيدة بالفلفلدى أخـرى " بانت فعر على الفؤاد سعاد " [145].

وللشيخ محمد بلـو عثمان قصائد أخرى سـواء باللغـة العربية أو بلغـة الفلفدى ومنهـا أيضـا " تخميس البردة " وهي مـن القصـائد الهامـة التي وصلت اثنين وأربعين صفحة [146].

وقصيدة أخرى " تخميس القصيدة العشرية [147]وقصيدة " تخميس أنا عمو "[148] و " تخميس بانت سعاد "[149]وقصيدة إلى أحد أقطاب الطريقـة القادرية ويدعى أحمد البكاني بعنوان " خذ المكتوب من املائي "[150]وقصيدة " صلى الله على النبي المختار "[151] وقصيدة " في غروه فافرا " لأهل أتاها ان غزوة فافرا "[152]وقصيدة " في مدح النبي "[153] وقصيدة في مدح محمد بن سعيـد " مابال عينيك طول الليل لم تنم "[154]وقصيدة في رثاء أخته وبقية إخوانه الماضين "[155]وقصيدة " مرثية عبـدالقادر ومحمد بن الأستاذ العم [156] وقصيدة أخرى " يا أهل توبة " لعمه عبدالله بن فودى "[157].

ومن هذا الحصر للقصائد التي أمكن جمعها للشيخ محمد بلو، إلى جانب ما أشار هو إليه في كتاب إنفـاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور نجد أن هـذا العالم الجليل كان مؤرخا وأديبا ورجل دين وسياسة إلى جانب تمكنه من التعبير باللغة العربية نثرا وشعرا، وهـو في ذلك الإنتاج المتنـوع والمتعـدد يكمل إنتـاج والده الشيخ عثمان وعمـه الشيخ عبدالله بن فـودى، ويقدم بهذا العمل الكبير ذخيرة من التراث الأدبي والعلمي لاتزال



أولا :

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودى على جعل اللغة العربية لغة التعليم والدراسة، وصارت مناهج التعليم في دولة سوكوتو تعتني أساسا بحفظ القرآن، وتفسيره باللغة الغربية. إلى جانب دراسته الفقه والتوحيد، وأصبحت المعاهد العلمية تعتمد على هذه اللغة، وصار معهد الشيخ عثمان من أكبر المعاهد الدينية في نيجيريا، هذا إلى جانب عدد من المعاهد في مدينة كانو، ومعهد زاريا، ومعهد إمارة أدماوا(١٧٥).

وبالطبع ساعدت هذه المعاهد على نشر الثقافة العربية في دولة سوكوتو وكان للكتب التي ألفها قائد الجهاد ورجاله في شتى فروع العلم والمعرفة آثارها في حياة الناس والمجتمع، وصارت هذه المؤلفات حجر الزاوية لثقافة الدولة، وحضارتها في القرن التاسع عشر، وساعد ذلك على اتخاذ اللغة العربية لغة الأدب والحضارة في دولة سوكوتو (١٧٦).

وحتى الغزو البريطاني لدولة سوكوتو في عام ١٩٠٣ كانت تلك المناطق الإسلامية تضم عددا من المدارس والمعاهد والمراكز العلمية التي تدرس باللغة العربية، وكانت العلوم والآداب تلقى اهتماما في هذة المعاهد العلمية. وقد ساعدت هذه المدارس الإسلامية على تطوير الثقافة العربية في دولة سوكوتو (١٧٧).

كما أحدثت مؤلفات الشيخ عثمان ثورة ثقافية في مجتمعات غرب أفريقيا حيث أقبل الناس على تعلم هذه اللغة، وفتحت المدارس والمعاهد أبوابها لدراسة اللغة العربية وآدابها وصار مقر الشيخ عثمان في سوكوتو منارة يؤمها طلاب العلم من جميع البلدان المجاورة، بل وأغرى ذلك عددا من الأجانب فأثنوا على ضخامة هذه المؤلفات، وتناولوها بالشرح والتحليل والتعليق، وترجموا العديد منها إلى لغاتهم الأجنبية.

ولاتزال اللغة العربية واضحة المعالم في مجتمعات غرب أفريقيا، ويظهر ذلك



بشكل جلي في مؤلفاتهم المحلية، ولاتزال آلاف الكلمات إلى اليوم مستخدمة في بلاد السودان الأوسط والغربي، وفي نظم الحكم، والحياة الاجتماعية وحتى في أسماء الأعلام والمدن والحيوانات والنباتات، ولا تزال اللغة العربية تتفوق من حيث سعة الانتشار بسبب مكانتها المقدسة باعتبارها لغة القرآن الكريم، وبسبب مؤلفات زعماء الجهاد في القرن التاسع عشر. ولا يزال إقبال الأفارقة على تلقي العلم، والاستزادة من مناهل اللغة العربية يوما بعد يوم من حماس تلقائي بسبب سماحة الدين الإسلامي. وما يمتاز به المسلمون من كفاءة ودراية في شتى الميادين الاقتصادية، ولا يزال المسلمون يمثلون حضارة رفيعة ومدنية عريقة في نيجيريا [١٧٨].

ثانيا:

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودى على نشر الطريقة الصوفية القادرية التي صارت تنافس الطرق الصوفية الأخرى، وكان لكتابات الشيخ عثمان وحديثه عن الطرق الصوفية وخاصة القادرية أثرها في انتشار تلك الأفكار الصوفية والتي لعبت دورا كبيرا في نشر التعليم والثقافة الإسلامية، والتصدي إلى البدع والخرافات التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا والتي جعلت الشيخ عثمان يقف أمامها بحزم ويؤلف العديد من الكتب التي تحدثت عن كثير من هذه البدع والخرافات بعد أن صار قطبا للطريقة القادرية، ولقد ساعدت تلك الأفكار الصوفية على قيام جماعة من أتباع الطريقة بعد اعتناق المباديء التى نادت بها بالتصدى لعادات المجتمع وكان لابد من قيامها بحملة من الدراسة والتعليم للقضاء على الجهل، والانتقال إلى نشر قواعد الدين الصحيح بعد تعلم اللغة العربية كتابة وقراءة [١٧٩].

وأصبحت زوايا الطريقة القادرية في نيجيريا بمثابة مراكز للذكر والصلاة جنبا إلى جنب مع الدراسة والتعليم. وصارت مصدرا للفتوى والتشريع تعقد فيها جلسات القضاء المحلي، والأكثر من ذلك أن هذه الزوايا قد أصبحت مراكز للتدريب العسكرى على الرماية والمبارزة، وركوب الخيل وشن الحملات العسكرية بعد أن أعلن الشيخ عثمان بن فودى الجهاد ورحبت القبائل الوثنية بجماعات القادرين باعتبارهم

كتابا وفقهاء ومعلمين وبسرعة سيطر رجال الطرق الصوفية على السكان المحيطين بهم، ودخل الناس أفواجا في الدين الإسلامي (١٨٠).

وتحملت الطريقة الصوفية القادرية عبء نشر التعليم في المنطقة، وصارت المدارس القرآنية مراكز العلم والثقافة، كما لعبت هذه الطريقة دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الأوروبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان لجهود العلماء المخلصين الذين قادوا الجهاد في دولة سوكوتو نشاط واضح في المجالات الأدبية والدينية والعلمية حتى صار النصف الأول من القرن التاسع عشر بمثابة العصر الذهبي لهذا الإنتاج في دولة سوكوتو بفضل مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي والشيخ عبدالله ومحمد بلو بن عثمان تلك المؤلفات التي جعلت العلماء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يحجبون عن التأليف لأنهم اعتقدوا أن هذا الباب قد أغلق بمضي الشيخ عثمان وأقطاب الجهاد، وأنه ليس في إمكان واحد منهم أن يأتي بجديد بعد هذه المؤلفات الضخمة لزعماء الجهاد ولذا اقتصرت جهودهم على قراءة هذه الكتب وشرحها وتفسيرها مما أثرى الثقافة العربية، وساعد على استمرار انتشار أفكار الشيخ والمباديء التي نادى بها(١٨١).

ثالثا:

ساعدت الحركة الثقافية والأدبية التي قاد لواءها الشيخ عثمان بن فودي على إحياء مجد الدولة الإسلامية في ذلك الجزء من القارة الأفريقية، حيث أنشأ الشيخ عثمان في حكومته مناصب عربية مثل الوزير والقاضي والوالي والمحتسب وشيخ الإسلام والحاجب وغيرها من الألقاب والوظائف التي كانت شائعة في صدر الإسلام وفي الدولة الأموية والعباسية (١٨٢)، فأحدث ذلك إحياء للخلافة الإسلامية بعد أن حمل الشيخ لقب أمير المؤمنين وحمل أبناؤه بعد ذلك ألقاب الخليفة وأمير المؤمنين طوال القرن التاسع عشر، وقد ساعد هذا على إعادة منصب الوزارة كما كان في عهد العباسيين وسار على نهج السلف الصالح، وأنشأ مؤسسات ودواوين ودور قضاء، كما



سجل جميع الإجراءات باللغة العربية مما ساعد على ازدهارها طوال القرن التاسع عشر (١٨٣).

رابعا:

لقد ساعد هذا التراث الضخم لأقطاب الجهاد في نيجيريا في القرن التاسع على قيام أول تجربة إسلامية في تاريخ السودان تجمع تلك المنطقة الواسعة تحت لواء دولة واحدة، بل كانت أول دولة تجمع تحت رايتها عدة ممالك وأوطان من بلاد الهوسا، وتفرض السلام والسكينة فى ربوع المنطقة بعد صراعات دموية طوال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، واستطاعت هذه الدولة الجديدة أن تصبغ المنطقة بالطابع الإسلامي والذي لازال يميزها حتى يومنا هذا، ولا تزال نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية على الإطلاق بفضل هذه الجهود المخلصة لزعماء الكفاح والنضال الإسلامي طوال القرن التاسع عشر، فلقد أعطت هذه الدولة للإسلام دفعة جديدة بما ألفه زعماء الجهاد من تراث ديني وأدبي صحح الكثير من الأخطاء وقضى على البدع والخرافات التي سادت عادات الناس وسلوكهم في هذه المجتمعات، بل وأنهت الوثنية التي كانت تخيم على المنطقة بأسرها، وبددت الظلام، وأشرق نور الإسلام فى غابات وشواطيء الأطلس، ناهيك عن أن هذه الدولة كانت تجربة رائدة وقدوة في المنطقة اقتفى آثارها كثير من الحركات الإسلامية في المناطق المجاورة لها شرقا وغربا، وخلف دعاتها تراثا علميا لكثير من جوانب المعرفة الإسلامية، وفي السياسة والتاريخ، والطب، والعلوم والآداب فكان هذا فتحا جديدا لهذا الجانب من التشريع الاسلامي في هذه المنطقة (١٨٤).

وقد ظهر أثر الإسلام بعد انتشار حركة الجهاد في جعل القرابة الدموية من ناحية الأب بدلا من الأم في تلك المجتمعات، وبعد اعتناق الإسلام بدأ النظام القبلي في التفتت تدريجيا فساعد ذلك على التآخي بين القبائل في دولة واحدة بعد حروب دموية قبلية طويلة المدى، وقد أدى ذلك بدوره إلى ظهور الدول الأفريقية الإسلامية في

مجتمعات غرب أفريقيا . كما ساعد الدين الإسلامي على الاستقرار النفسي ، ومن إقبال الناس على أعمال الخير والقيام بأداء الواجبات التي يمليها عليهم الدين الإسلامي ، والالتزام بأحكامه ، و إقبال الناس على الكسب الحلال ، وممارسة المهن الشريفة . كما كان لأفكار الشيخ في تحرير المسلمين آثارها في ذيوع الأفكار الإسلامية عن إلغاء الرق والذي كان منتشراً في معظم أجزاء المنطقة منذ القرن السادس عشر وكان يمارس بشكل منتظم من جانب دول أوربية كثيرة ، وكان حديث الشيخ عثمان عن هذه الموصوعات سبا في حماية القوى البشرية وصونها والحفاظ على أرواح المسلمين وتحريرهم من عصر العبودية والرق والظلام (١٨٥).

خامسا :

لقد ظهر من مؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله والشيخ محمد بلو أنها قد تنوعت ، وشملت كافة مرافق الحياة من دينية وسياسية واجتماعية ، كما تطرق الشيخ إلى الحديث عن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، ودعا الناس إلى التحلي بالقيم والأخلاق الفاضلة ، ولم تقتصر مواعظه وتعاليمه للرجال فقط ، بل اتجه بفكره إلى تحرير المرأة وطالب بتحريرها ، كما طالب بعدم اللجوء إلى القسوة في معاملتها ، ونادى بضرورة تعليمها حتى تعرف أمور دينها ودنياها ، وحث الناس على التمسك بالدين ، وكانت هذه المؤلفات دعوة صادقة نحو تحرير المرأة من القيود ، وإعطائها حقها لتمارس دورها في المجتمع . وظهرت آثار مؤلفات الشيخ عثمان في العادات والتقاليد التي سادت المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر حيث عادت احتفالات المسلمين بالأعياد الإسلامية مثل العيدين ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وصارت عادات المهور والزواج تتم على الطريقة الإسلامية وعلى مذهب الإمام مالك ، ويقول علي أبو بكر أن التقاليد لا تختلف كثيرا عما يدور في مصر ، وأن الزوج يستحي من والد زوجته ووالدتها ويحترمها إلى حد كبير ، وتستحي الزوجة أيضا من والد زوجها ووالدته ، ومن العادات المرغية أن الزوجة لا يمكن أن تدعو زوجها باسمه أو اسم والده أو والدته تخاطبه بقول " مالم " وهي مأخوذة من الكلمة "العربية و معناها : يا أيها المعلم . وهنا يظهر الدين الإسلامي والثقافة العربية . (١٨٦)

سادسا :

لقد ساعدت مؤلفات الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في القرن التاسع عشر على نشر الأفكار المهدية ، حيث ظهرت مؤلفاته العديدة في هذا المجال لدرجة أن أتباعه اعتقدوا أنه المهدي المنتظر ، واضطر إلى نفي نفس الفكرة عن نفسه في كتابه " تحذير الإخوان" وقال : اعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ولا أدعي المهدية "(١٨٧) لكن إذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه هذه الفكرة إلا أنها أثرت في عقول الناس ، وانتشرت هذه الأفكار في المناطق المجاورة ، وكانت سببا في ظهور الحركات المهدية سواء في سودان وادي النيل مثل محمد أحمد المهدي ، أو في المناطق الغربية لدولة سوكوتو في حركة أحمد ولوبو ، وحركة الحاج عمر الفوتي التكروري . كما أدت أفكار الشيخ عثمان إلى قيام محمد أحمد المهدي باستخدام أفكار الشيخ عثمان كوسيلة للدعاية لحركته ، كما استغلها للدعوة لنجاح هذه الحركة ، والدليل على ذلك أن الشعب النيجيري في الإمارات الشرقية وفي حوض بحيرة تشاد قد تعاطف مع هذه الحركة وأيدها ، وظهر الأثر الكبير لمؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله عن المهدية إلى قيام أحد أحفادهما وهو الشيخ حيات بن سعيد بتبنى هذه الأفكار المهدية ، وانتقاله إلى إمارة ادماوا ، ومطالبته خليفة سوكوتو بالانضمام إلى هذه الحركة تلبية لآراء الشيخ عثمان ، والحقيقة أن المهدية في السودان كانت تعبيرا عن ما يدور في عقول الناس نتيجة أفكار الشيخ عثمان . كما كانت هذه المؤلفات سببا في تقبل الناس لهذه الأفكار وانضمامهم إلى تلك الحركة المهدية سواء فى سودان وادي النيل أو فى منطقة ما سينا أو في منطقة فوتاتور وبلاد السنغال . وهذا يدل على أن أفكار الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في دولة سوكوتو قد تعدت حدودها الإقليمية وانتشرت في كل سودان وادي النيل والسودان الغربى كله(١٨٨) . حيث كان من بين المهاجرين من إقليم النيجر وبحيرة تشاد رجل يدعى عبدالله بن ادم الذي استقر بين قبيلة التعايشة ، وهو الذي التقى بمحمد أحمد المهدي ونبهه إلى أنه المهدي المنتظر ، وبعد هذه الواقعة أعلن محمد أحمد الجهاد والمهدية في سودان وادى النيل (١٨٩) .

وباختصار كان التراث الحضاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر استجابة للبيئة التى نشأت فيها حركة الجهاد الإسلامي الكبرى في أوائل القرن التاسع عشر

بزعـامة الشيخ عثمان، كما كـانت تعبيرا عن كل الحقائق التي يتطلبهـا المجتمع حسبما يستجد من أحـداث وتغيرات، وكانت أيضا ردا على مـا ظهر من بدع وشبهـات حول الإسلام فكانت وبحق تصحيحا لمفاهيم الديـن الحنيف، وترسيخا للأسس الإسلامية في تلك المناطق من القارة الأفريقية

الهوامش

(١) كانت قبائل بنو سليم وبنو هلال من القبائل العربية المشهورة في الجزيرة العربية في أيام الجاهلية، وفي صدر الإسلام، وتحدثت كتب التاريخ والسيرة وأفاضت عن هذه القبائل وعن دورها في نشر الدعوة الإسلامية وكان بنو سليم يسكنون منطقة بالقرب من المدينة المنورة، أما بنو هلال فكانوا يقطنون مكانا بالقرب من الطائف وقد انحازت هاتان القبيلتان إلى جانب القرامطة عندما تعلوا على أمصار الشام، وصاروا لهم جندا في البحرين وعمان ولكن بعد استيلاء الدولة الفاطمية على مصر والشام، دانت لهم دولة القرامطة في البحرين، وقاموا بنقل أتباعهم من عرب بني هلال وبني سليم إلى صعيد مصر، ومنعوهم من التحول والانتقال إلا بإذن منهم ولما قطع المعز بن باديس في أفريقيا الخطبة للفاطميين أرسل إليه المنتصر الفاطمي من مصر، كان رده شديدا، فأخذ الحاكم الفاطمي في تشجيع قبائل بني هلال وبني سليم وأعطاهم وعدا بحكم بلاد المغرب، فدخلت هذه القبائل كالإعصار المدمر، وصل عدد أفرادها أكثر من أربعمائة ألف، فانتقل بنو سليم إلى برقة بينما تحركت قبائل بنو هلال إلى عرب برقة، واستقرت في طرابلس، واجتازت بطون منهم إلى المغرب، وانسابت في شمال أفريقيا، ودخلت في حروب متصلة مع سكان هذه المناطق، وبعد فترة ذابت بين سكانها
انظر ابن خلدون: كتاب العبر، الجزء السادس وأيضا ابن الأثير الكامل في التاريخ الجزء الثالث.

(٢) يطلق اسم السودان على كل بلاد السود في هذا الحزام الممتد في قلب القارة الأفريقية من الغرب إلى الشرق، ثم اقتصر هذا الاسم على المنطقة شبه الصحراوية التي انتشر فيها الدين الإسلامي وعرفت باسم غرب أفريقيا، وكما يقول الاصطخرى « وبلاد السودان بلدان عريقة، وليست هم بنوبة ولا بزنج، ولا بحبشة، ولا من البحة، إلا أنهم جنس على حدة أشد سواداً من الجميع وأصفى »
الاصطخرى، أبو اسحق ابراهيم بن محمد الاصطخرى. ملك الممالك، القاهرة ١٩٦١ م، ص ٣٤.

(٣) هوبيرديشان الديانات في أفريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، القاهرة ١٩٥٦، ص١٣٦.

(٤) حسن أحمد محمود. قيام دولة المرابطين، القاهرة ١٩٥٧، ص ١٣٥.

(٥) شوقي الجمل: الحضارة الإسلامية العربية في عرب أفريقيا ودور المغرب فيها، مجلة المناهل، العدد السابع، الرباط، المغرب، يونيه ١٩٧٦، ص ١٣٧

(٦) ابن بطوطة ، أبو عبدالله : تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ص ٦٩١ .
(٧) يعتبر الشيخ المغيلي من علماء القرن الخامس عشر الميلادي من أهل تلمسان ، وتربى في توات في الصحراء ، وأخذ عن الإمام الثعالبي ، وأصبح القدوة الصالحة وجاب أرجاء السودان الغربي ينشر العلم ويدعو إلى الله ويجاهد بلسانه وقلمه ، ويبصر الأمة بدينها شعبا وحكاما ، وكان غيورا على الإصلاح ، شغوفا بالسنة الشريفة وألف كثيرا من الكتب التي أضاءت الحياة العلمية في قلب السودان ، وكان لها أثرها في عهده ، وفي الأجيال من بعده .
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : أوضاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا ـ تقرير وفد المنظمة في ١٥ يونيه ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
(٨) Ajayi J. F and M Crowder. History of West Africa. vol II. p 190
(٩) عبدالله عبدالرزاق ابراهيم . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٨ـ١٥ .
(١٠) انظر خريطة هذه الإمارات شكل رقم (١) .
(١١) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ١٩ .
(١٢) حسن عيسى عبدالظاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا وقيام دولة الفولاني ، الرياض ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
(١٣) محمد بلو . إنفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور ، طبع القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٥٧ .
(١٤) Martin, B G : Muslim Brotherhoods in 19 th Century Africa. London 1976. P 13
(١٥) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مرجع سابق، ص ١٤ .
(١٦) محمد بلو: مرجع سابق، ص ٢٥ـ٢٧ .
(١٧) عبدالله بن فودي: تزيين الورقات، ص ٢٧ .
(١٨) محمد بلو : مرجع سابق، ص ص ٩٤ـ٩٥ .
(١٩) عبد الله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٨ .
(٢٠) عثمان سيد أحمد اسماعيل : حركتا الشيخ عثمان بن محمد بن فودي، ومحمد أحمد بن عبد المهدي وآثارهما، مجلة دراسات أفريقية بالخرطوم، العدد الثاني، ابريل ١٩٨٦ ص ٣٥ـص ٥٣ .
(٢١) Adeleye, R N Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, pp 60-65
(٢٢) حسن عيسى عبد الظاهر: مرجع سابق، ص ١٥٠
(٢٣) Ki. Zerbo, Joseph: Histoire de l' Afrique Noir, p 361.
(٢٤) Panikkar, K Madhu. The Serpent and the Crescent. p. 175

(٢٥) محمد بلو اتفاق الميسور، ص ١٠٥

(٢٦) East Murray. The Sokoto Caliphate, London 1967 p. 46

(٢٧) انظر وثيقة أهل السودان للشيخ عثمان بن فودي التي نشرها وحققها بيفار (Bivar) في Journal of African History Vol II, 1961 pp 235-243

(٢٨) Trimingham J.S. History of Islam in West Africa, p. 22

(٢٩) عبد الرحمن زكي: الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا، القاهرة (بدون) ص ٩٢.

(٣٠) انظر الخريطة شكل رقم (٢).

(٣١) Webster, J.B. The Revolutionary Years West Africa, since 1800, p 8

(٣٢) Abdulla Smith. The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Nigeria, No 2 1961 P. 2

(٣٣) Meek C.K. The Northern Tribes of Nigeria, Vol I p. 100

(٣٤) عبد الله عبد الرزاق ابراهيم: مرجع سابق، ص ٥٥.

(٣٥) السر سيد أحمد العراقي. نظام الحكم في الخلافة الصكتية، الخرطوم ١٩٨٣، ص ١٢.

(٣٦) Fage, J.D. A History of West Africa p. 150

(٣٧) Smaldone J.P. Warfare in the sokoto Caliphate London 1960,p 23

(٣٨) Hiskett M. Material relating to the State of Learning among the before their Jihad B.S.O.A.S XIX 3 (1957), PP 550 - 578

(٣٩) سمير التابعي. عثمان بن فودى، رسالة ماجستير غير منشورة بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة ١٩٧٦، ص ١٩٠.

(٤٠) حسن عيسى عبدالظاهر: مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٤١) قام البروفسير عثمان سيد أحمد البيلي بجمع مخطوطات الشيخ عثمان وغيره من علماء نيجيريا في "فهرست المخطوطات العربية ـ مشروع بحث تاريخ شمال نيجيريا" ونشرته دار جامعة الخرطوم، وهو من أهم الوثائق التي اعتمدنا عليها عند دراسة مؤلفات زعماء الحركة الفولانية.

(٤٢) عثمان بن فودى. حصن الافهام من جيوش الاوهام (مخطوط) ص ٢، ٣

(٤٣) عثمان بن فودى: إحياء السنة وإخماد البدعة، تحقيق لجنة بالأزهر الشريف قامت بطبعته في عام ١٩٦٢ بالقاهرة

(٤٤) انظر تفاصيل إحياء السنة في هذا الكتاب للشيخ عثمان بن فودى حيث اللغة العربية السهلة، والأسلوب الواضح البسيط، والتفصيلات السهلة والاقتباسات من السنة الشريفة



ومن القرآن الكريم، وهـو لازال من المخطوطات الهامة في جامعة ابدان بنيجيريـا رغم طباعة على نفقة الأزهر في القاهرة عام ١٩٦٢ .

(٤٥) سمير التابعي: مرجع سابق، ص١٦١ وأيضا المخطوط ص٥٨ .

(٤٦) عثمان بن فـودى: نجم الاخـوان ويقع في ٩٥ صفحـة في سـوكـوتـو سجل رقم (١) مظـروف رقم(١) .

(٤٧) مخطوط بجامعة ابدان بنيجيريا ويحتوي على أربعين صفحة ، سجل (٢) مظروف (٢) .

(٤٨) طبع هذا الكتـاب بالقـاهرة عـام ١٩٥٩ ضمن كتاب حجـة كافيـة وأدلة شـافية فيما ورد من نصوص أئمـة المذاهب الأربعة ، نشره مصطفى البابي الحلبي وموجـود في دار الكتب المصرية تحت رقم ٢٩٥٤٠ ، وأيضا في سمير التابعي: مرجع سابق ، ص ١٦٢

(٤٩) يقع المخطوط في ٣١ صفحة ضمن سجل (٢) المظروف (٣) .

(٥٠) عبدالرحمن زكى : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، ح ٢ ، ص ١٦٩ .

(٥١) سمير التابعى : مرجع سابق ، ص ١٩٨ . والكتـاب ضمن مجموعة كنسويل ص ص ١٦٨ ـ ١٧٠ سجل رقم (٥) مظروف (١٤) .

(٥٢) يقع كتاب شمس الاخوان في ٥٠ صفحة في السجل رقم (٨٨) المظروف الثالث حسب كتاب الفهرست للبروفسير عثمان سيد أحمد .

(٥٣) نشر هذا المخطوط في مجلة الدراسات الشرقية بلندن

Hiskett, M Kitab Al Farq by Uthman Dan Fodio,

B S.O A.S . vol XXII, 23, 1960, pp 449 - 479

(٥٤) على ابو بكر , مرجع سابق ص ٢٥٩ وأيضا سمير التابعي : مرجع سابق ص ٢٠٦

(٥٥) المخطط ضمن مجموعة كنسويل سجل رقم (٤) مظروف رقم (٥) .

(٥٦) على ابو بكر : مرجع سابق ، ص ٢٥٣ ،

(٥٧) قام البروفسير عثمان سيد أحمد البيلي بجمع كل هذه المقالات وصنفها حسب أماكن تواجدها وحسب اسم المؤلف في كتابه « فهرست المخطوطات العربية » ص ص ٤٢ـ٥٣ .

(٥٨) سمير التابعي : مرجع سابق ، ص ١٩٩ .

(٥٩) يقع المخطوط في ١٤ صفحة ضمن سجل رقم (٧١) مظروف (١) حسب فهرست المخطوطات العربية .

(٦٠) يقع هذا المخطوط في ١٨ صفحة تحت سجل ٦٥ مظروف ١١ حسب الفهرست .

(٦١) هذا المخطوط ضمن مجموعة كسديل سجل ٦ ملف ١٨ ص ص ٢٧ ـ ٣٨

(٦٢) يقع هذا المخطوط في ٢٤ صفحة ضمن سجل ١ مظروف ١ .

(٦٣) وهذا المخطوط ٢٨ صفحة ونشر في زاريا ويوجد في السجل ١٢٢ مظروف (٧) .

(٦٤) يقع المخطوط في ٢٨ صفحة ، سجل رقم (٣) مظروف ٥ ، ٦ .

(٦٥) يقع المخطوط ضمن مجموعة كنسديل سجل ٦ مظروف ٢٠ .

(٦٦) نشر هذه الوثيقة وحققها حسن عيسى عبدالظاهر في حولية كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، بجامعة قطر ، العدد الثالث عام ١٩٨٤ص ص ١٧١ ـ ٢٠١ .

(٦٧) ويوجد هذا المخطوط ضمن مجموعة الأستاذ البروفسير محمد أحمد الحاج سجل ٤ مظروف ٣٧

(٦٨) يقع هذا المخطوط في ٢٢ صفحة سجل ٨ مظروف ٨

(٦٩) تنسب الطريقة القادرية إلى الشيخ عبدالقادر الجيلاني الذي ولد في بغداد عام ١١١٦ م واتجه إلى التصوف ، وبرع في الوعظ حتى لقب بالقطب الجيلاني ، وأسس رباطا له في بغداد ، وألف الكثير من الكتب في التصوف وفي شرح طريقته ومنها « الفتح الرباني والفيض الرحماني » و فتوح الغيب » و « الفيوضات الربانية » ، وكان الشيخ عبدالقادر كريم الخلق ، عالي الهمة، رحيبارحب الصدر ، مجاب الدعوة ، سريع الدمعة دائم الذكر طويل الفكر ، رقيق القلب دائم البشر ، أبعد الناس عن الفحش ، شديد البأس اذا انتهكت محارم الله عز وجل، ولا يغضب لنفسه ، ولا ينتصر لغير ربه ، وقد وصفه ابن تيمية بأنه كثير الكرامات ومن أحلها إحياء موات النفوس بالإيمان ، وتجديد نشاط القلوب بمعرفة الله تعالى . ويقول عنه الشيخ عمر الكيساني أن مجالسه لم تخلو ممن يسلم من اليهود والنصارى ولا ممن يتوب من قطاع الطريق وقاتلي النفس وغير ذلك من العصاة ولا ممن يرجع عن معتقد سيىء وقد انتشرت هذه الطريقة في شمال أفريقيا وانتقلت إلى أغاديس في الصحراء ، وآمن بها الشيخ علي الكنتي الذي صار قطبا لهذه الطريقة الصوفية ونقل الطريقة إلى منطقة النيجر الفقيه محمد الأنصاري، وبرز الشيخ مختار الكنتي (١٧٩٢ـ١٨١١) الذي صارت له مكانة عالية بين أتباع الطريقة وعندما ظهر الشيخ عثمان بن فودى اهتم بالطريقة الخلواتية ، لكنه عاد بسرعة وتمسك بالطريقة القادرية من خلال مجموعة من الأحلام التى رآها وهو في سن السادسة والثلاثين (١٧٨٩) وفي سن الأربعين (١٧٩٤) ومرة ثالثة في عام (١٨٠٤) عندما أعلن جهاده ضد حكام الهوسا . انظر : حسن عيسى عبدالظاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا ، ص ٣١٨ـ ص٣٢٢ .

(٧٠) عثمان بن فودى : ولما بلغت في الذكر والورد « وهو كتاب نشرته لجنة النشر بوزارة المعارف بنيجيريا الشمالية ضمن سلسلة ضمت كتاب «أصول الولاية » ، و « هداية الطلاب » .

(٧١) تقع هذه المقالة في ١٢ صفحة ضمن مجموعة كنسديل سجل (٥) مظروف (٨)

(٧٢) هذا المخطوط يقع في ٦٤ صفحة ضمن سجل ٦ مظروف ٢ .

(٧٣) حسن عيسى عبدالظاهر: الدعوة الإسلامية ص ٣١١.

(٧٤) Lewis M. Islam in Tropical Africa pp 425 - 427



(٧٥) استشهد الشيخ في تلك الأمور بالسيوطي في كتابه " العرف الوردي في أخبار المهدي " وأيضا بابن عساكر في تاريخه وابن ماجة والقرطبي في التذكرة وأيضا ابن كثير

(٧٦) نقل الشيخ هذا عن الشعراني في لواقح الأنوار في طبقات الأخيار في ترجمة حسن العراقي

(٧٧) عثمان بن فودى النبأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي مخطوط من ٦ صفحات سجل (٥) مظروف (٧)

(٧٨) مخطوط من ست صفحات في سجل (٩) مظروف (١) ضمن تصنيف الفهرست

(٧٩) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ٢٥٢ .

(٨٠) محمد بلو . اتفاق الميسور ، ص ١٠٥

(٨١) Adeleye R A Op Cit P 106

(٨٢) انظر خطاب دفتر صادر رقم (٥) الإمارات بدار الوثائق المركزية بالخرطوم في ٧ رمضان ١٣٠٢ من المهدي إلى الشيخ حيات بن سعيد يفيد فيه أنه قد عينه نائبا عنه في دولة سوكوتو

(٨٣) حسن أحمد محمود " الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١ ص ٢٩٤

(٨٤) Dubois F Tombouctou the Mysterious Paris 1899 P 155

(٨٥) علي أبو بكر مرجع سابق ، ص . ٣٣

(٨٦) أشار بعض المؤرخين أن الشيخ عثمان بن فودي قد ذهب مع أستاذه جبريل بن عمر لأداء فريضة الحج وأنه تأثر بالمذهب الوهابي وعاد لنشره في غرب أفريقيا ، والحقيقة أن الشيخ عثمان لم يقم بأداء فريضة الحج طوال حياته وكانت من الأمنيات التي يرغب في تحقيقها حسب هذه القصيدة .

(٨٧) قصيدة للشيخ عثمان بن فودي من ست صفحات سجل ٨ مظروف ٥

(٨٨) محمد بلو " اتفاق الميسور ، ص ٢٠٢

(٨٩) عبدالله بن فودي " تزيين الورقات ص ص ٤٣-٤٥ .

(٩٠) وهي قصيدة من تسع صفحات سجل ٦ مظروف ٤

(٩١) قصيدة من صفحتين سجل ٦ مظروف ٦

(٩٢) قصيدة من ١٥ صفحة سجل ١١٦ مظروف ٤

(٩٣) قصيدة من ٤ صفحات سجل ٧ مظروف ٦

(٩٤) انظر أماكن هذه القصائد في "عثمان سيد أحمد" فهرست المخطوطات العربية، ص ص ٤٤ - ٥٠

(٩٥) حسن عيسى عبدالظاهر مرجع سابق، ص ٢٩١

(٩٦) عبدالله بن فودي ايداع النسوخ، ص ٨٠

(٩٧) عمر احمد سعيد تربين الورقات من التاريخ والأدب للشيخ عبدالله بن فودي، مجلة دُراسات افريقية، الخرطوم، العدد الأول، ابريل ١٩٨٥ ص ١٥٣

(٩٨) علي أبو بكر مرجع سابق، ص ٢٦٤

(٩٩) حسن عيسى عبد الظاهر مرجع سابق، ص ٢٩٤

(١٠٠) علي ابو بكر مرجع سابق، ص ٢٦٥ والكتاب مخطوط ويوجد نسخة منه في مكتبة الحاج ابراهيم بمدينة غوبد في شمال نيجيريا.

(١٠١) يعتبر كتاب "ضياء التأويل" الكتاب الوحيد الذي طبع من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي حيث طبع في القاهرة (مطبعة الاستقامة) في عام ١٩٦١

(١٠٢) يوجد هذا المخطوط في مجموعة متحف جس سجل (٦) مظروف ٥٧، ص ص ١٤٠٩ - ١٤٤٨

(١٠٣) يوجد المخطوط في مجموعة كسدنا سجل ٣ مظروف ٣، ص ص ٢٢٥ - ٣٠٤

(١٠٤) حسن عيسى عبدالظاهر مرجع سابق، ص ٢٩٦.

(١٠٥) يوجد المخطوط في مجموعة كسدنا سجل ٧ مظروف ٣٢ ص ص ٧ - ٥٠

(١٠٦) حسن عيسى عبدالظاهر، مرجع سابق، ص ٢٩٧

(١٠٧) يوجد المخطوط في مجموعة محمد احمد الحاج، سجل ٣ مظروف ٢٨، ص ص ٤٤٣ - ٤٣٢.

(١٠٨) يوجد المخطوط في مجموعة متحف جس سجل ٣ مظروف ٤٦، وقد حققه وترجمه شيحو ياموس ماجستير بجامعة احمد بلو في زاريا في عام ١٩٥٦.

(١٠٩) انظر تفاصيل عن اماكن هذه المطبوعات وعدد صفحاتها وارقام سجلاتها في فهرست المخطوطات العربية، ص ص ٣٦ - ٤١

(١١٠) حسن عيسى عبدالظاهر مرجع سابق، ص ٢٩٩

(١١١) يوجد المخطوط ضمن سجل (٦٥) مظروف (١٠)

(١١٢) المخطوط من ثلاث صفحات ضمن سجل (٢٥) مظروف (١)

(١١٣) طبع المخطوط في زاريا عام ١٩٥٨ وهو ضمن مجموعة أحمد الحاج سجل (٩) مظروف (٤٥)

(١١٤) يوجد المخطوط في مجموعة متحف حسن سجال (١) مظروف (٤) ص ص ١١٢ - ١٧٥ وقد قام هسكت بنشره وترجمته في ابادان عام ١٩٦٣

(١١٥) عقد مؤتمر علمي بجامعة سوكوتو بنيجيريا في منتصف عام ١٩٧٤ وتقدم السيد/ عمر احمد سعيد ببحث عن اضواء على تزيين الورقات " ثم نشر جزءا من الدراسة في مجلة المركز الإسلامي الافريقي بالخرطوم، العدد الاول ابريل ١٩٨٥ ص ص ١٥٣ - ١٦٩

(١١٦) Tazyin al Waraqat by M A Al Hajj Research Magazine University of Ibadan 1965 vol I p 40

(١١٧) عمر أحمد سعيد مرجع سابق ، ص ١٦١

(١١٨) انظر تزيين الورقات بمتحف حسن سجال (١) مظروف (٤) ص ص ١١٢ - ١٧٥

(١١٩) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ص ٣٣١

(١٢٠) الكوانح اي العكس والبوارح الطير الذي يمر من جهة الشمال والسوانح . الطير الذي يمر من جهة اليمين ، والمقترح الغيامة او امر الله

(١٢١) المخطوط يقع في ١٤٦ صفحة (سجال ١٠٠) مظروف (١) حققه وترجمه منجو با موسى ، طبع زاريا ١٩٥٦ . ماجستير جامعة احمد بلو

(١٢٢) طبع هذا الكتاب في القاهرة بمطبع الشعب بالقاهرة في عام ١٩٦٤ وقد حققه مجموعة من العلماء تحت اشراف وزارة الاوقاف وشيوخ الازهر

(١٢٣) علي ابو بكر، مرجع سابق ، ص ٢٨٥

(١٢٤) حسن عيسى عبدالظاهر، مرجع سابق ، ص ٣٠٤

(١٢٥) علي ابو بكر مرجع سابق ، ص ٢٨٦

(١٢٦) يقع هذا المخطوط في ست وستين صفحة سجال (١٠) مظروف (١ ، ٢)

(١٢٧) يقع الكتاب في ١٥٦ صفحة سجال (١١) مظروف (٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧)

(١٢٨) مخطوط من ٢٨ صفحة سجال (٢٢) مظروف (٧)

(١٢٩) يقع مخطوط في ٢٢ صفحة سجال (١٢) مظروف (٢ ، ٣ ، ٤)

(١٣٠) مخطوط من ٣٤ صفحة سجال (٢٢) مظروف (٥ ، ٦)

(١٣١) مخطوط من ٦٢ صفحة سجال (٨٦) مظروف (٢) .

(١٣٢) مخطوط ضمن مجموعة كسديل سجال (٤) مظروف (٢)

(١٣٣) مخطوط بمجموعة متحف حسن سجال (١) مظروف (١٦)

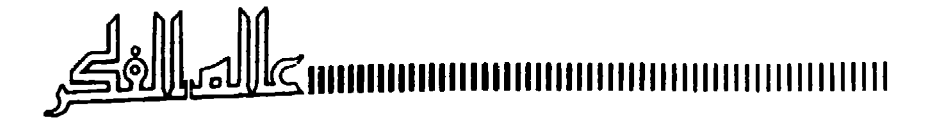
(١٣٤) مخطوط من ١٦ صفحة سجال (٢٣) مظروف (٣)

(١٣٥) مخطوط من ٦ صفحات سجال (٨٦) مظروف (٤)

(١٣٦) ورد حسن عيسى عبدالظاهر حصرا هذه المؤلفات في كتاب الدعوة الاسلامية ص ص ٣٠٥ - ٣٠٧ وايضا عثمان سيد احمد في الفهرست ص ص ٦٤ - ٧٣

(١٣٧) مخطوط من ١٨ صفحة سجل (٢٢) مظروف (٣)
(١٣٨) مخطوط من ١٤٢ صفحة سجل (١٠) مظروف (٣، ٤، ٥، ٦)
(١٣٩) محمد بلو انفاق الميسور، ص ٢٠٢.
(١٤٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٣) مظروف (١١)
(١٤١) قصيدة من ٣ صفحات، سجل (٦٢) مظروف (٨).
(١٤٢) قصيدة من سبع صفحات سجل (٢٢) مظروف (٩)
(١٤٣) قصيدة من صفحتين سجل (٦) مظروف (١٠)
(١٤٤) قصيدة من ست صفحات سجل (١٢) مظروف (١)
(١٤٥) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢) مظروف (٦).
(١٤٦) القصيدة تقع في سجل (٨٣) مظروف (٤).
(١٤٧) قصيدة من ١٠٢ صفحة سجل (٥٨) مظروف (٧)
(١٤٨) قصيدة من ٤ صفحات سجل (١٩) مظروف (٤)
(١٤٩) قصيدة من ١٠ صفحات سجل (٦٨) مظروف (٩).
(١٥٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (٨٨) مظروف (٢).
(١٥١) قصيدة من ١٦ صفحة سجل (١٩) مظروف (٣).
(١٥٢) قصيدة من صفحتين سجل (٢٢) مظروف (٤).
(١٥٣) قصيدة في مجموعة كنسديل سجل (٥) مظروف (٦).
(١٥٤) قصيدة من ٤ صفحات سجل (٨٩) مظروف (٥).
(١٥٥) قصيدة من صفحتين سجل (٨٣) مظروف (١).
(١٥٦) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١١) مظروف (١)
(١٥٧) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢٧) مظروف (٦).
(١٥٨) حسن عيسى عبدالظاهر مرجع سابق، ص ٣٠٨
(١٥٩) يقع الكتاب في ٢٨ صفحة سجل (٤) مظروف (٨).
(١٦٠) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مظروف (٦).
(١٦١) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مظروف (٥).
(١٦٢) قصيدة من ١١ صفحة سجل (٣٣) مظروف (١٠).
(١٦٣) قصيدة من ١١ صفحة (٦١) مظروف (١).
(١٦٤) مقال من ٥ صفحات سجل (١١٠) مظروف (١)
(١٦٥) مقال من ١٢ صفحة سجل (٤٢) مظروف (٥).
(١٦٦) تقع هذه القصائد في ثمان صفحات سجل (٤٢) مظروف (٤).

(١٦٧) انظر مؤلفات هذا الأديب في فهرست المخطوطات العربية ص ص ٣٤ ـ ٣٦ .
(١٦٨) كتاب في ٢٤ صفحة سجل (١) مظروف (٥) بصكت ١٣٥٤هـ
(١٦٩) كتاب من ١٨ صفحة سجل (٤١) مظروف (٥) .
(١٧٠) كتاب من ٢٦ صفحة سجل (١٢٢) مظروف (٩) .
(١٧١) انظر مؤلفاته في فهرست المخطوطات العربية ، ص ص ٦١ ـ ٦٢ .
(١٧٢) المنظمة العربية للتربية والعلوم ، مرجع سابق ، ص ١٥ .
(١٧٣) نعيم قداح : حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية ، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٩٥٩ .
(١٧٤) محمد مصطفى الشعيني : نيجيريا ، الدولة والمجتمع ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٧٨ .
(١٧٥) علي أبو بكر : مرجع سابق ، ص ص ١١٠ ـ ١٣١ .
(١٧٦) Hiskett. M The State of Learning. P 577
(١٧٧) Moumouni. Abdo Education in Africa. London 1968. P 23
(١٧٨) السر سيد أحمد العراقي : انتشار اللغة العربية مجلة دراسات أفريقية ص ١١٣ .
(١٧٩) عباس محمد جلال : التعليم الإسلامي في أفريقيا ، مجلة الأزهر ، الجزء السابع ، السنة السابعة والثلاثون .
(١٨٠) عبدالله عبدالرازق إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٢١٥
(١٨١) علي أبو بكر : مرجع سابق ، ص ١٩١ .
(١٨٢) لمزيد من الدراسة على نظام الحكم الذي فرضه الشيخ عثمان انظر السر سيد أحمد العراقي : نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، مطبوعات كلية الدراسات العليا ، جامعة الخرطوم ، الطبعة الأولى ، الخرطوم ١٩٨٣ .
(١٨٣) عبدالله عبدالرازق إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٢١٩ .
(١٨٤) حسن عيسى عبدالظاهر : مرجع سابق ، ص ١٥٥ .
(١٨٥) نعيم قداح : مرجع سابق ، ص ١٧٥ .
(١٨٦) علي أبو بكر : مرجع سابق ، ص ١٥٣ وأيضا محمد مصطفى الشعيني : مرجع سابق ص ص ١٣٠ ـ ١٤٠ .
(١٨٧) انظر المخطوط : مرجع سابق .
(١٨٨) Martin. Z. Njeuma Adamawa and Mahdism. The Career of Hayatu Ibn Said in Adamawa 1878 - 1898. Journal of African History. vol XII. 1. 1971. pp 61 - 77
(١٨٩) مكي شبيكة . السودان عبر القرون ، ص ٣٨٧ .



المصادر والمراجع

أولا : وثائق أصلية باللغة العربية :

(١) مؤلفات الشيخ عثمان بن فودى المخطوطة والمطبوعة.

(٢) مؤلفات الشيخ عبد الله بن فودي المخطوطة والمطبوعة.

(٣) مؤلفات الشيخ محمد بلو بن عثمان المخطوطة والمطبوعة

(٤) فهرست المخطوطات العربية ـ مشروع بحث شمال نيجيريا ـ جامعة الخرطوم إعداد البروفسير عثمان سيد أحمد اسماعيل ـ زاريا يونيه ١٩٧٧ .

ثانيا . المراجع العربية

(١) ابن خلدون ، (عبد الرحمن بن محمد). العبر وديوان المبتدأ والخبر ـ بيروت ١٩٦٧ .

(٢) ابن الأثير : كتاب الكامل في التاريخ ، طبعة بيروت ١٩٦٧

(٣) ابن بطوطة : تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ، بيروت ١٩٦٤ .

(٤) ابو إسحق ، ابراهيم بن محمد الاصطخرى . ملك الممالك ، القاهرة ١٩٦١ .

(٥) السر سيد أحمد العراقي : نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، الخرطوم ١٩٨٣ .

(٦) حسن أحمد محمود : ـ قيام دولة المرابطين ، القاهرة ١٩٥٧

ـ الإسلام والحضارة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١

(٧) عبد الرحمن زكي : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، القاهرة (د ت)

(٨) عبد الله عبد الرازق . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ .

(٩) علي أبو بكر : الثقافة العربية في نيجيريا ، نيجيريا ١٩٧٢ .

(١٠) محمد بلو بن عثمان إنفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور ، القاهرة ١٩٦٤

(١١) محمد مصطفى الشعيني . نيجيريا ، الدولة والمجتمع ، القاهرة ١٩٧٨

(١٢) مكى شبيكة: السودان عبر القرون، بيروت ١٩٦٤

(١٣) نعيم قداح: حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية، الجزائر ١٩٧٤ .

(١٤) هو بيرد يشان: الديانات في أفريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، القاهرة ١٩٥٦ .

ثالثا: الدوريات العربية :

(١) السر سيد أحمد العراقي: انتشار اللغة العربية في بلاد غربي أفريقيا عبر التاريخ، مجلة دراسات أفريقية، العدد الأول، الخرطوم، أبريل ١٩٨٥



(٢) شوقي الجمل · الحضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المغرب فيها، مجلة المناهل، العدد السابع، الرباط، المغرب، يونيه ١٩٧٦ .
(٣) عثمان سيد أحمد إسماعيل . حركتا الشيخ عثمان بن فودى ومحمد أحمد ابن عبدالله المهدي و آثارهما، مجلة دراسات أفريقية، العدد الثاني، الخرطوم، أبريل ١٩٨٦ .
(٤) حسن عيسى عبدالظاهر: مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان » حولية كلية الشريعة والدراسات الإسلامية - قطر - جامعة قطر، العدد الثالث ١٩٨٤
(٥) عمر أحمد سعيد: تزيين الورقات بين التاريخ والأدب للشيخ عبدالله بن فودى - مجلة دراسات أفريقية، العدد الأول، الخرطوم، أبريل ١٩٨٥ .
(٦) محمد جلال عباس: التعليم الإسلامي في أفريقيا، مجلة الأزهر، الجزء السابع السنة السابعة والثلاثون .

رابعا : التقارير .:

(١) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، أوضاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد المنظمة في ١٥ يونيه ١٩٨٣ .

خامسا : الرسائل الجامعة:

(١) سمير محمد التابعي: عثمان بن فودى، رسالة ماجستير غير منشورة بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة ١٩٧٦ .

سادسا :المراجع الأجنبية:

(1) Adeleye, R A : Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, London 1971

(2) Ajayi, J F and Michael Crowder. History of West Africa, vol. II, London 1978

(3) Dubois, F Tombouctou, the Mysterious, Paris, 1899

(4) Fage, J.D. A History of West Africa, London 1972

(5) Ki Zerbo, Joseph· Histoire de l'Afrique Noire, Paris 1972

(6) Last, Murray The Sokoto Caliphate, London 1967

(7) Lewis, M . Islam in Tropical Africa, London 1970



(8) Martin B G Muslim Brotherhoods in 19th Century Africa, London 1967

(9) Meek C K The Northern Tribes of Nigeria, vol I, London 1925

(10) Smaldone J P Warfare in the Sokoto Caliphate, London 1960

(11) Trimingham J S History of Islam in West Africa, London 1970s

(12) Webster J B The Revolutionary Years, West Africa, since 1800, London 1967

سابعا : الدوريات الأجنبية :

(1) Abdulla Smith The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Nigeria No.2, 1961

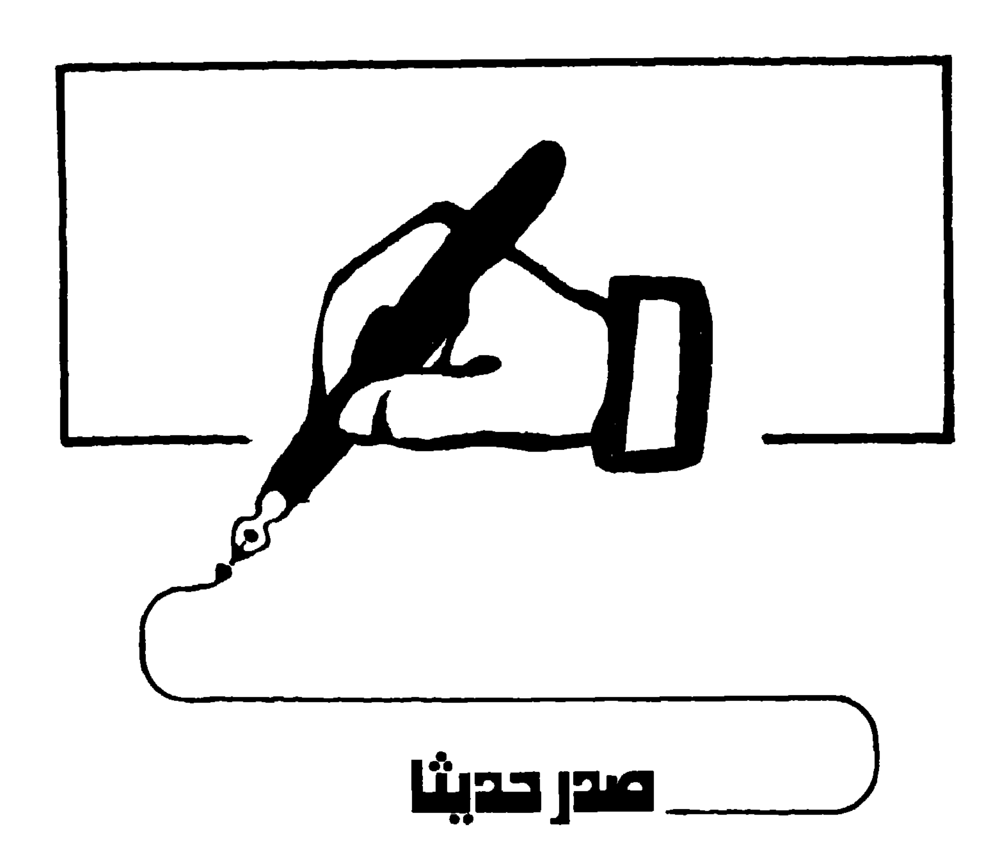
(2) Bivar, Wathiqat Ahl Al Sudan by Usman Dan Fodio, Journal of African History, vol II, 1961

(3) Hiskett M Materials Relating to the Cowry Currency of the Western Sudan I and II Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol 29, 1-3, London 1966.

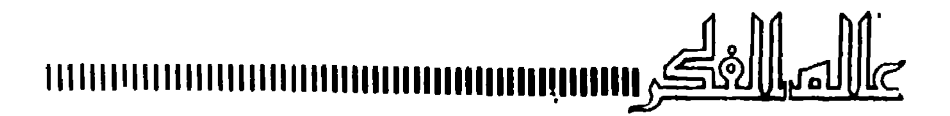
(4 – Hiskett, M Kitab Al Farq by Uthman Dan Fodio A Work on the Habe Kingdoms, B S O A S vol XXII, 23, 1960

(5) Mohamed Ahmed Al Haj Tazyin al Waraqat, Research Magazine, University of Ibadan, 1965

6 – Martin Z Njeuma Adamawa and Mahdism, The Career of Hayatu Ibn Said in Adamawa, 1878-1898, Journal of African History, vol XII 1, 1971



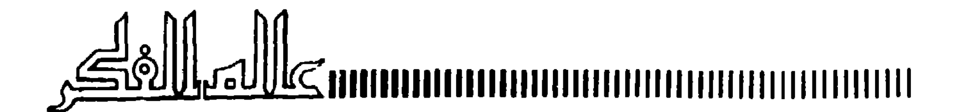
الابداع/ الابتكار في العلوم الاجتماعية



الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية

عرض وتحليل د. محمود الذوادي*

* يعمل أستاذًا لعلم الاجتماع بجامعة تونس الأولى - تونس



أولا : فهرس الكتاب .

يتكون كتاب الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية* من مقدمتين وستة أبواب وهي :

(١) الإبداع العلمي وركوده و (٢) من التخصص إلى التجزئة إلى تلاقح(**) التخصصات و (٣) الجدران المتداعية لعلوم رسمية و (٤) تداخل العلوم أو عملية التلاقح و (٥) صور لعلماء متلاقحي الاختصاصات : الهامشيون المبدعون و(٦) ملتقى التلاقح : أربعة أمثلة وتدور محاور الأبواب الستة حول العوامل التي تؤدي إلى الإبداع أو الابتكار والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . لقد اختار المؤلفان لبحثهما حول ظاهرة الإبداع تسعة تخصصات علمية من العلوم الاجتماعية والمتمثلة في علوم السياسة والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والإثروبولجيا والفلسفة والجغرافيا والتاريخ واللسانيات . ويعترف المؤلفان أنهما ركزا أكثر في دراستهما للإبداع/ والابتكار في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية على التخصصات التالية : علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم التاريخ (ص ١٠) .

إن مقولة الكتاب الرئيسية تتمثل في تأكيد المؤلفين على العلاقة الوثيقة في دنيا فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة بين ما سمياه بالهامشية المبدعة la marginalité créatrice من جهة والإبداع / الابتكار innovation من جهة ثانية . وبصياغة اخرى يرى

روبار باهر Robert Pahre ومتاي دوجان Mattei Dogan أن الخلق والابتكار والإبداع والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة اقترن اقترانا شديدا بعلماء العلوم الاجتماعية الذين تجاوزوا حدود تخصصاتهم الأصلية واحتكوا بتخصصات أخرى هامشية أي ما يمكن أن نطلق عليه بتخصصات ما وراء الحدود. ويلخص المؤلفان في المقدمة مقولة كتابهما هكذا " وكما يوحي بذلك عنوان هذا الكتاب ، فالفكرة الرئيسية التي سوف نقوم بشرحها تقول بأن الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية يظهر غالبا ويؤدي إلى نتائج أكثر أهمية إذا كان نتيجة لتلاقح عدة تخصصات فهذه الظاهرة تمثل السبب والمسبب في نفس الوقت لتجزئة متواصلة في العلوم الاجتماعية إلى تخصصات فرعية ضيقة وإلى عملية تأليف جديدة أفقية لتلك التخصصات وذلك داخل ما نسميه بالميادين المتلاقحة "les domaines hybrides"(ص ١١).

ونظرا لأهمية مصطلحي الهامشية la marginalité والإبدع / الابتكار innovation في متابعة نقاشات أفكار ودلالات وخلاصات أبواب وفصول وصفحات هذا الكتاب فإن صاحبيْ الكتاب يقدمان توضيحين رئيسين لهما. فكلمة margo في اللغة اللاتينية تفيد الهامش . وهذا يعني بالنسبه للمختصين في العلوم الاجتماعية أن يكونوا متواجدين على حدود تخصصاتهم ، أي في الطليعة . فالتقدم العلمي يرى الضوء في دوائر ليس لها نفس المركز ــ وهي ظاهرة يشهد بها تاريخ العلم ـ حيث تصبح الحدود الجديدة مصدرا للخلق والإبداع في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . (ص١٠)

أما مصطلح الإبداع / الابتكار innovation في العلوم الاجتماعية فإنه ينظر إليه على أنه تقدم علمي/ بحثي يقوم بمساهمة جوهرية في إثراء الرصيد المعرفي لأي تخصص من التخصصات . (٢٨) وهناك طرق متعددة يتحقق بها الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية مثل طرح بعض الفروض الهامة وتحسين منهجية بعض النظريات أو الغوص في الكشف عن خبايا بعض البحوث القديمة المهملة. . . وهكذا فهناك أشكال مختلفة تؤدي إلى الإبداع / الابتكار وأن أهميتها يستحيل تحديدها . ومع ذلك فإن عمليات الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية ليست ثورات علمية Révolutions Scientifiques وإنما هي عميات هامة ورئيسية بالنسبة لمسيرة المشاريع العلمية في هذه العلوم (ص ٢٤)

ثانيا . مقولة الكتاب :

إن مقـولـة هـذا الكتـاب تتلخص في أن ظـاهـرة الابتكـار/ الإبـداع في العلـوم الاجتماعية تـأتي أساسا من تـلاقح هذه العلـوم وليس من انعزالها عن بعضهـا البعض والإفراط في التخصص المتوقع . فالنظريات والمفاهيم والقوانين وأدوات مناهج البحث الشهيرة في العلوم الاجتماعيـة طالما تكـون في نظر مـؤلفيْ هذا الكتـاب نتيجة لتفـاعل وتلاقح بين تخصصات هذه العلوم . وعلى وجه التحديد ، فالتقدم العلمي الحاسم هو غالبـا ما يكون حصيلة لـدمج رؤيتي علمين مع بعضهما البعض (ص ٣٥). وبعبارة أخـرى ، فخـروج عـالم الاجتماع أو الاقتصـاد أو النفـس عن مجال تخصصـه شيئـا مـا واحتكـاكه على الهامش بتخصصـات أخرى مجاورة يـرشحـه أكثر من غيره للمسـاهمة الإبداعيـة والابتكاريـة في دنيا الأفكـار والمعارف في علوم الإنسـان والمجتمع . ومن ثم توصل المؤلفـان إلى ما سمياه بمفارقـة الكثافة le paradoxe de la densité والقائلة بأن التخصصات الفرعية (les sous-domaines) التي يتواجد داخلهـا المتخصصون بكثافة تنتج عمـوما (على المستـوى المعرفي / العلمي) ابتكـارات وإبداعـات أقل (ص٥١). وهكـذا فـالـوجـود المكثف للعلماء في صلب تخصـص مـا يفتح الطـريق أمـام هـؤلاء ويدفعهم لكي يتجاوروا حدود تخصصاتهم إلى فروع معرفية أخرى مجاورة في الهوامش .

لقد عـرفت بعض الأمم الحديثة تضخم عدد العلماء في بعض الاختصـاصات . فالمجتمعات الاسكندنافيـة لها عدد كبير من المختصين في دراسة التدرج الاجتماعي la stratification sociale بينما يشتهر المجتمع البريطاني بضخامة عـدد الباحثين الاجتماعيين الذين اهتموا بدراسة ظاهرة الطبقة القيادية la classe dirigeante أما مجتمعات أمريكا اللاتينية فمشهود لها بكثافة علماء الاقتصاد الـذين ركزوا كثيرا على دراسة ظاهرة التبعية la dépendence (ص ٥٣) . فإن زخم كثـافـة المتخصصين في هـذه الحالات الثـلاثـة وأمثالها يجعل الإبـداع / الابتكار في تلك التخصصـات مسألة صعبـة الإنجاز . وذلك يرجع إلى قانـون المردوديات المتناقصة des rendements décroissants (ص ٥٣ .) ومن ثم فـالخروج من التخصص إلى الهامش marginalisation يعتبر حلا لكثافة التخصص في المركز وهي في نفس الوقت وسيلة مناسبة للقضاء على الركود المعرفي فيه (ص٥٥).

ثالثا : انفجار تخصصات العلوم والحاجة إلى التلاقح :

لقد عرف علم الاجتماع في الثلاثينيات والأربعينيات (١٩٣٠ـ١٩٤٠) عالم الاجتماع ذا التكوين العام والشامل ثم عقبت ذلك مرحلة التخصصات والانقسامات بين علماء الاجتماع . ويرجع ذلك إلى اختلافات بينهم ذات طبيعة ابستيمو لجية ومنهجية ونظرية عقائدية (إيديولوجية) . ويعتبر عالم الاجتماع الأمريكي تالكوط بارسنز Talcott Parsons آخر من حاول إرسال إطار سوسيولوجي تأليفي synthése sociologique يوحد بواسطته بين فروع علم الاجتماع المختلفة . ويري تلميذه نيل سملسر Neil Smelser أن المستقبل لا يبعث على الاعتقاد بظهور من سوف يقوم بمحاولات تشابه لما سعى إلى تحقيقه بارسنز (ص ٨١) فمن جهة ، إن تزايد عدد التخصصات وتخصصات التخصصات هو الاتجاه العام الذي تعرفه كل العلوم الحديثة . ومن جهة ثانية ، فالتأليف بينها وتحقيق وحدتها في إطار فكري شامل أصبحا من الأهداف العسيرة الإنجاز إن لم نقل مستحيلة . وأمام هذا الوضع يرى المؤلفان أن البديل الوحيد المطروح للمختصين هو أن يعملوا على تمكين فروع التخصصات العلمية المتزايدة من التلاقح hybridation فإذاكانت عملية التلاقح بين بعض السلالات البيولوجية كالتى بين الحمير والفرس قد أدت إلى سلالة البغال العاقرة ، فإن الأمر لا يكاد يكون أبدا كذلك عندما تتلاقح فروع العلم فالتلاقح يعني توجه الباحث / العالم / المتخصص نحو هامش تخصصه . ويعتبر المؤلفان ذلك عبارة عن عملية إنقاذ فكري (ص ٩١) فالدراسات النسائية تعد اليوم أشهر الميادين العلمية في العلوم الاجتماعية والسلوكية التي تسود فيها عملية التلاقح بين العديد من التخصصات داخل تلك العلوم . ويمكن ذكر كتابي الاستبداد الشرقي لـ K. Wittfigel والأنساق السياسية للامبراطوريات لـ S.Eisenstadt كدراساتي مهمتين استعمل فيهما المؤلفان أكثر من تخصص في العلوم الاجتماعية (ص ٩٥).

وينظر دوجان Dogan وباهر Pahre إلى مراكز البحوث والندوات المتخصصة بكثير من الحذر بالنسبة لمقدرتها على القيام بعملية التلاقح الفعال الذي ينتج عنه بحق الفكر الإبداعي . ويرجع ضعف المردودية الفكرية لتلك المراكز على الخصوص إلى الطابع السياسي لا العلمي من ناحية وإلى تطبيق النظريات التى تبلورت في محيط

جغرافي حضاري معين على مناطق وحضارات أخرى كما فعل ماركس وفيبر عندما حاولا تطبيق نظريتهما على الهند والصين من ناحية أخرى . (ص ١٠٦ ـ ١٠٧). ومع ذلك يعتقد المؤلفان أن وجود دراسات جهوية تستعمل فيها تخصصات مختلفة . يمكن أن تنشط عملية الإبداع والابتكار إذا كانت نتيجةلعملية التلاقح (ص ١١٠) أما علم الجغرافيا فينظر إليه على أنه ملتقي العلوم الاجتماعية جميعا . ويلخص ازايه باونمان Isqiah Bownman ذلك في قوله " فبالإضافة الي كونه يحب الاكتشاف explora-teur ويعرف القياس والوصف وتأويل الملامح الخاصة للأرض ، فالجغرافي يقوم بعملية تأليف وفقا لوقائع الجهات. وهذا ما يجعله يتعاون مع المؤرخ وعالمي الاقتصاد والاجتماع» ص١٢٨ . وإذا كانت الجغرافيا ملتقى للعلوم كما أشرنا سابقا، فذلك يعني أنها لا تتلاقح فقط مع جارتها العلوم الاجتماعية بل هي أيضا متفتحة على العلوم الطبيعية (ص١٣١ . ويتشابه علم النفس بهذا الصدد مع علم الجغرافيا. أي أنه يتلاقح ويتأثر بكل من العلوم الاجتماعية والطبيعية. فظهورها يسمى بفرع علم النفس المقارن Psychologie Comparativeهو حصيلة تأثر علم النفس بنظرية التطور الداروينية. فيهتم علم النفس المقارن بدراسة السلوك الإنساني مقارنة بنظيره الحيواني. (ص١٣٣). أما دراسة الفكر الإنساني فهوالجانب الآخر الذي ركز عليه علم النفس. فكان الاهتمام بدراسة الذاكرة وأخذ القرارات والذكاء الاصطناعي (ص١٣٥ . ويعتبر فرع علم النفس المعرفي/ الذهني Pschologie Cognitive ميدانا مثاليا لتلاقح عدد تخصصات كعلم النفس وعلم اللسانيات والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي. . . إلخ. . . فالعلم المعرفي Science Cognitive هو رصيد معرفي جديد يعمل على وضع حد لمبدأ الفصل أو التعارض بين الروح/ الفكر والجسم الذي اشتهر به الفيلسوف الفرنسي ديكارت (ص١٣٦). وهكذا يتضح أن تلاقح العلوم يعتبر العملة الصعبة التي تحتاج إليها كل العلوم وفروعها الأكثر تخصصا من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم وكسب رهان الابتكارات والتجديد في المفاهيم والقوانين والنظريات (ص١٣٨).

رابعا: انهيار الجدران بين العلوم:

يعطي الكاتبان الباب الثالث من كتابهما هذا العنوان «الجدران المنهارة

للتخصصات الرسمية». فمن ناحية، يزداد التخصص داخل كل فرع من فروع العلوم الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، تتكثف أكثر عمليات التلاقي والتواصل بين التخصصات (ص١١٧). فالفلسفة لم يقتصر احتكاكها بالعلوم الاجتماعية فقط وذلك بالنسبة لأهمية الابستيمولجيا في تكوين الرؤية العلمية، بل هي تفاعلت أيضا مع العلوم الصحيحة كالفيزياء الطاقية La Physique Quantique . فهذه الأخيرة تشير الكثير من التفكير الفلسفي الميتافيزيقي. فمبدأ عدم اليقين لهينزنبارغ Le Principe d'incertitude d'Heisenberg يبرهن أن هناك علاقة بين ما يمكن أن نعرفه من مكان l'emplacement جزء الذرة particule وما نقدر على معرفته من حركاته (ص١١٩). أما علم التاريخ فإن المتخصصين فيه لا يملكون نظريات ومناهج مشتركة. وبالتالي فالتواصل بينهم قليل. ومع ذلك فيرى صاحبا الكتاب أنه يوجد بعض المؤرخين داخل تخصصات فروع علم التاريخ يتصفون بنوع من حب الاطلاع على ما يجري في التخصصات المجاورة فيأخذون منها الشيء الكثير. ويعتبر علم الإنثروبولوجيا أكثر العلوم الاجتماعية تلاقحا مع غيره. إذ أن تقدم هذا العلم في مسيرته سوف يتعطل ويتوقف بدون الانفتاح على العلوم الأخرى في الهوامش مثل علم النفس الاجتماعي والإنثروبولجيا السياسية وعلم الاجتماع وعلم السياسة. فمعروف أن روّاد نظرية التطور الأوائل قد توصلوا إلى نظرية البنيوية الوظيفية التي لعب في بلورتها فكر ماركس وفيبر الشيء الكثير. وفي المقابل فإن الفكر السنوسيولوجي لبرسنز تأثر تأثرا حاسما بالفكر الإنثروبولوجي (ص١٢٧). يذهب البعض بخصوص علم الاجتماع إلى القول بأن هذا الأخير قد تلاقح تقريبا مع كل العلوم المجاورة.

ومن ثم فإن الاتفاق حول تعريف مقبول لدى الجميع أصبح مسألة غير واردة. الأمر الذي جعل عميد العلوم الاجتماعية بجامعة شيكاغو يدعو إلى حذف علم الاجتماع كمادة تدرس إذ أنه كل ما يدرس في هذا العلم يدرس أيضا في علوم الاقتصاد والسياسة والنفس... (ص١٤٢) فتلاقح علم الاجتماع مع علم النفس أدى إلى نضج في منهجيته واستعماله إلى مفاهيم هامة مثل التنشئة الاجتماعية والقيم الثقافية والتحليل الإحصائي والبحث الميداني...

أما تواصل علم الاجتماع مع علم الإنثروبولوجيا فقد كان أكثر إثراء على المستوى

النظري . فكثرة استعمال علم الاجتماع لمطور البنيـوية الوظيفية le Structuro - Fonc-tionalisme خير مثال على ذلك . كما أن علم الاجتماع قـد تلاقح مع علم السياسة في الستينات على الخصوص وذلك باستعماله لمفهوم السلطة l'autorité . وقاد توجه الكثير من علماء الاجتماع إلى العلوم المجاورة إلى أن بعضهم قد غادروا تماما علم الاجتماع نفسه ليقوموا ببحوثهم في الأطراف خارج مـربض علم الاجتماع ذاته . وهذا ما يفسر ربما قلة التـواصـل بين رواد علم الاجتماع أنفسهم. فماكس فيبر مثـلا لم يستشهـد بماركس إلا مرتين فقط . أمـا دور كايم فهو لا يشير إلى مـاركس ولم يعرف أنه تم اتصـال بينه وبين فيبر معاصره (ص ١٤٤ـ١٤٥) . واستمرت صعـوبة عـدم التواصل بين علماء الاجتماع الذين أتوا بعد الـرواد . وكانت من بين الأسباب لذلك عوامل إيديولـوجية وسياسية . ويبقى صحيحا أن عملية التلاقح الذي عرفها ويعرفها علم الاجتماع مع التخصصات المجاورة له قد أدت إلى ولادة ميادين أخرى في البحـوث والمعرفة ويلاحظ عالم الاجتماع الفرنسي بودون Boudon إن علم الاجتماع شهد نمـوا متصاعدا تـلاه تراجع سريع أدى إلى تضخم في الهوامش وضمور في المركز فقط (ص١٤٦) .

وهـذا ما يفسر هجـرة الكثيرين من علماء الاجتماع لـه ما عـدا بعض الملخصين أمثال بودون Boudun وبورديون Bourdieu وجدنز Giddens وسملسر Smelser . ففراغ مركز علم الاجتماع اليوم يشبه فراغ شبه الجزيرة الإيطـالية في نهاية الإمبراطورية الرومانية عندما كانت كل الجيوش على الحدود (ص١٤٦) .

أمـا علم اللسـانيـات فيأخـذ الكثير من العلوم الطبيعيـة والعلـوم الإنسـانيـة والاجتماعية . ويعـد كل من علم النفس اللغوي وعلم الاجتماع اللغوي من أكثـر فروع علم اللسـانيـات تلاقحـا . فكـانا مـن أوائل فروع هـذا العلم من حيث المسـاهمة في الابتكارات البحثيـة ١٤٨ . ويعتبر علم اللسانيات التـاريخي فرعا يهتم بـدراسة كيف تتغير اللغات . وقانون Grimm من أشهر القوانين في هذا الباب .

ومن جهتـه ، فعلم الاقتصاد يعـرف تخصصـات متعددة . ولكن الاتصـال بين علماء الاقتصاد لا يبـدو أمرا سهـلا . ويرى عـالم الإقتصاد F.A.Hayek المتحصل على جائزة نـوبل بأنه من المتعـذر أن يصبح شخص ما عالم الاقتصـاد مشهورا إذا اقتصرت

معرفتـه على علم الاقتصاد فحسب ١٥١ . فعلم الاقتصاد يحتاج إلى الأخـذ من العلوم الاخرى بمقدار عطائه إليها ١٥٢ . وفي نهاية الأمر، فإن علمي الاقتصاد والاجتماع هي أكثر العلوم الاجتماعية امبريالية . ويختلفان في الطريقة التـي تطورا بها . فالمختصون في علم الاقتصـاد هم عبارة عن قـوم رحل شديـدي الانضباط والتنظيم سـاعين إلى غزو السكان المحليين (الأصليين) les indigénes 152 . وفي مقابل ذلـك يمكن النظر إلى علماء الاجتماع على أنهم هجـرات جـرمانيـة تتكـون من كتل بشريـة كبيرة غير منظمـة تزحف بدون هدف في قارة كاملة مهـاجمة في طريقها بعض العوام قبل أن تولي وجهتها من جديد إلى مكان آخر مـؤسسة نظام حكمها إلى أجل محدود . وهكذا فعلم الاجتماع مـرشح أكثـر من غيره لكي يكـون عرضة للغزو وذلك بسبب انقسـاماتـه إلى مدارس و إيديولوجيات ومذاهب منهجية .

وعنـد التسـاؤل لماذا أن مفهـوم الجمع بين فروع عـدة من العلـوم يعـد أمـرا غير واقعي ، يجيب مؤلفا الكتاب بأن هناك ثلاثة طرق للقيام بالبحث العلمي

(١) استعـمال منظور علم واحد ـ monodisciplinarité

(٢) استعمال مجموعة من العلـوم interdisciplinarité.

(٣) استعمال منهج التلاقح hybridation . فالاقتصار على الأول يؤدي إلى الركود ومحاولة الإعتماد على الثاني يعد أمرا غير ممكن لتعذر الإمساك بناصية معظم التخصصـات الفرعية . ومن ثم فإن اللجـوء إلى التلاقح hybridation هو الاكثر واقعيـة . إذ أن ماحققه ماكس فيبر في الجمع بين تخصصات علم الاقتصاد السياسي وعلم التـاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة والحقوق لم يعد ممكنا اليوم بسبب الانفجار المعرفي الهائـل (ص ١٥٩).

وهكذا فالتكوين المعرفي الأحادي undisciplinaire شيء ضروري لامتلاك قاعـدة أساسية معرفية ولكن ، فبالإضافة إلى ذلك فالباحثون مدعوون إلى توسيع آفاقـهم المعرفية وذلك بتوجههم إلى الرصيد المعرفي للتخصصات الأخرى المجاورة مباشـرة (ص ١٦٠)

خامسا : تداخل العلوم أو عملية التلاقح المعرفي :

من علامات تلاقح العلوم هو تبادلها للمفاهيم والتشبيهات analogies فالمفاهيم تلعب دورا رئيسيا في تطور كل علم • فمفهوم التبعية Dépendence الذى عرف ولادته في أمريكا اللاتينية على أيدى ما يسمى اللجنة الاقتصادية للأمم المتحدة بأمريكا اللاتينية قد تم استعماله بسرعة من طرف البحوث والدراسات في علم التاريخ وعلم السياسة وغيرها من الفروع العلمية الأخرى في العلوم الاجتماعية (ص ١٦٤) • وفي نفس المعنى أطلق الفريد سوفاى A•Sauvy مصطلح العالم الثالث على مجموعة المجتمعات المتخلفة مقارنة بالعالم الأول والثاني وذلك تشبيها لحالة هذه المجتمعات بما سماه بالدولة الثالثة في النظا م القديم (l'Ancient Régime) . وكذلك الشأن في استعمال فيبر Weber لمفهوم الكرزما le Charisme الذى استعمل أول ما استعمل في مدلول ديني ينطبق على القديس يوحنا • فاستعمله فيبر كصفة لقائد غير ديني . (ص ١٦٥) ويلاحظ صاحب الكتاب إن السنوات الثلاثينات من هذا القرن قد شهدت نموا كبيرا في المفاهيم الجديدة بين نخبة العلماء بالمجتمع الأمريكي ١٦٨ . إن بعض المفاهيم يعمم استعمالها في كل العلوم الاجتماعية مثل مفاهيم البنية la structure الكلية Gestalt والنسق le systémen فاستعمال المفاهيم لايمثل في حد ذاته عملية تلاقح hybridation ولكنه ملمح هام للعملية التى تساعد على تحريك عملية الابتكار في الاختصاصات المحاورة وقد يؤدى إلى تلاقح فعلي (ص ١٧٠) .

سادسا • تبادل المناهج والنظريات •

تلعب المناهج دورا مهما لكل باحث يسعى إلى تقدم مسيرة العلم . ففي بعض العلوم ينجز التقدم بسبب الابتكارات المنهجية الواردة من خارج الفرع العلمي المعين . فعالم الاقتصاد ارتربنتلى Arthur Bently حاول استعمال المناهج الاقتصادية في علوم أخرى مثل علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس (ص ١٧٤) . ولكن المناهج تجزىء كما أنها توحد المجموعات العلمية (ص ١٨٠) . ومهما كان الأمر، فإن كل

العلوم تسعى لتحقيق الاكتشافات التى تبني فى نهاية الأمر رصيدها المعرفى . وفي العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية فإن الاكتشافات الجديدة طالما تكون نتيجة لتفاعل بين تخصصات مختلفة . فالاكتشافات مثل المفاهيم تفتح الطريق لتلاقح خصب بين العلوم . وإن الإكتشافات الهامة قد تقود الباحثين إلى تأسيس قطاعات تلاقح (ص١٨٦) . مقال مرسال موس M • Maus (١٩٢٣ـ٢٤) حول الهبة le don مثال على تلاقح علمى الإنتروبولوجيا والاجتماع على الخصوص .

تأثير تبادل النظريات :

طالما يكون تبادل النظريات بين التخصصات المختلفة عامل تأثير متبادل بينها . ويمكن أن تؤدى هذه العملية إلى الابتكارات بطرق متعددة فاستعمال نظرية من تخصص آخر قد يكون حافزا على ظهور ميدان تلاقح domaine hybride (ص ١٥١) فميدان اللسانيات النفسية psycholinguistique مثلا كانت نتيجة لمقال G Miller فى عام ١٩٦٢ . وقد لعبت النظريات النفسية دورا مهما فى بعض الميادين الأخرى مثل علم الإجرام وعلم النفس الوراثى psychogénitique (ص ١٩٣) .

سابعا : الأشكال التحليلية :

كان Mancur Olson على حق عندما قال " بأن الاختلافات الأساسية بين فروع العلوم الاجتماعية تشمل المواضيع المدروسة أقل من التصورات التى ورثتها والمناهج التي تستعملها والنتائج التي تتوصل لها" (ص ١٩٧) . فالشكل التحليلي le paradigme الاقتصادى السياسي الماركسي قد أثرى دراسة التوراة والإنجيل . وكذلك الشأن بالنسبة لدراسة ماكسيم رودنس فى دراسته للنبى العربي محمد . فهذا الأخير نظر إليه كقائد سياسي وعسكرى . ومن ثم جاءت شرعية استعمال مجموعة من التخصصات مثل علم التاريخ والدين والجغرافيا والاجتماع والإنتروبولوجيا واللسانيات (ص ١٩٨) . فالتحليل الشكلي هو إذن عبارة عن مجموعة من المسلمات والمناهج والتساؤلات إنه يشير إلى ما هو مهم وإلى ما هو غير مهم (ص ٢٠٠) . إنه لا يؤدى فقط إلى تغيير طريقة تعديل طرح الأسئلة وإنما يؤدى أيضا إلى الابتكار وذلك بواسطة وضع نظريتين

أو اكتشافين كبيرين وجها لوجه . إن التحليلات الشكلية ليست مجرد مجموعات من الأسئلة فحسب بل هي أيضا مجموعة من الأجوبة تكون رصيدا معرفيا وزادا مصطلحيا وفرقة batterie مناهج (ص ٢٠٢) .

ويرى Gilfillan بأن الابتكارات العلمية الهامة والثورية هى حصيلة جهد رجال ونساء يعملون خارج مجال تخصصهم بينما الابتكارات العادية والحقيرة هي حصيلة العلماء العاملين داخل تخصصاتهم (ص٢٠٤) . ويمكن تلخيص إيجابيات عملية التلاقح بين العلوم والأفكار المختلفة في قول الفيلسوف كارل بوبر Karl Popper التالي " يجب علينا أن نقر بأن النقاش بين شخصين ذوي معرفة مختلفة ليس بالأمر السهل . إذ أن التصادم بين ثقافتين مختلفتين هو الذي أدى إلى بعض الثورات الفكرية الكبيرة " (ص٢٠٦) .

ثامنا : حاصل التبادل بين التخصصات :

عند مقارنة عملية التبادل بين فروع العلوم الاجتماعية المعاصرة نجد أنها ليست على قدم المساواة على هذا المستوى . فعلم الاجتماع يأتي فى طليعة العلوم "المقترضة" . أي أنه يستورد أكثر من غيره من العلوم الاجتماعية ويليه فى ذلك علم السياسة . أما علم الإنتروبولوجيا والنفس والاقتصاد فهي لاتستورد الكثير (ص٢١٤) . فهي مثل علم الاجتماع وعلم السياسة من أكبر المصدرين لمفاهيمها ونظرياتها ويتم التبادل الرئيسي بين هذين الأخيرين فيما بينهما . كما أن هناك تعاونا محسوسا بين علم الاجتماع والاقتصاد وذلك رغم شبه غياب التواصل المؤسسي بين العلمين (ص٢١٦) .

تاسعا : صور لعلماء التلاقح : الهامشيون المبتكرون :

إن جنس العلماء الموسوعيين أمثال أرسطو وغيرهم من موسوعي ما قبل القرن الثامن عشر قد اندثر في العصر الحديث، فقد قامت الموسوعة العالمية للعلوم الاجتماعية الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٦٨) بتصنيف العلماء المبتكرين إلى ثلاثة أنواع رئيسية :



(١) العالم الطلائعي le pionnier

(٢) العالم المؤسس le batisseur

(٣) العالم المتلاقح l'hybride فالعالم الطلائعي يقوم بإفساح التخصص وذلك بتمديد حدوده إلى آفاق غير معروفة من قبل .

فالطلائعيون يمثلون دائما الجيل الأول للمتخصصين (ص٢٢٣) . أما دور العالم المؤسس فيتمثل في القيام في إخصاب الميدان المكتشف من طرف العالم الطلائعي . فالعلماء المؤسسون هم متخصصون بأتم معنى الكلمة . ومن ثم فهم يمثلون العلماء المبتكرين البارزين والبالغين أوج نضجهم في ميادين تخصصهم (ص٢٢٣) . وأخيرا فعلماء التلاقح هم الجيل الجديد من الباحثين القادرين على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة . فالعالم التلاقحي هو رجل حدود يستثمر جزء من أرض تخصص آخر . أو هو ذلك العالم الذي يضع قدميه على تخصصين أو أكثر. فالتلاقحيون قادرون على بعث جيل ثان من المؤسسين الذين يعملون داخل الميدان المتلاقح الجديد . (ص ٢٢٤).

عاشرا : الهجرة الفكرية بين العلوم :

يمثل اليهود نسبة عالية من الباحثين الذين نزحوا خاصة من أوروبا واستقروا بالولايات المتحدة الأمريكية . فالعالم Robert Michels ولد بمدينة كولون بألمانيا ونشأ في محيط ألماني وفرنسي وبلجيكي . لقد درس ببريطانيا وألمانيا . لقد خيب آماله الحزب الاشتراكي الديمقراطي ومن ثم جاءت نظريته السوسيولوجية حول حكم الأقلية الغنية أو الرفيعة المستوى اجتماعيا . (ص٢٢٨)

أما Thomas Kuhn فقد كتب أطروحة الدكتورة حول الفيزياء النظرية ودرّس الفيزياء التجريبية إلى تلامذة معهد ثانوي من الشعبة الأدبية . فاكتشف تاريخ العلم بواسطة ذلك الشغل . فتبين له أن الفكرة التي كانت له حول طبيعة العلم لا تتفق أبدا مع التاريخ الحقيقي للتقدم العلمي . وهكذا كتب عمله المشهور : بنية الثورات العلمية la structure des revolutions scientifiques حول الأشكال

التحليلية les paradigmes (ص٢٢٨). ويعرف عالم الإجرام سيزار لمبروزو Ceasar Lambroso بأنه جمع بين العديد من التخصصات مثل الصحة العامة وعلم النفس الطبي psychiatrie والإنثرولوجيا الإجرامية.

وهكذا يمكن القول بأن الهامشيين التلاقحيين لا يجدون بالمرة سقفا واحدا يختبئون تحته. فهم كالأنبياء لا يكرمون بين أهلهم. ففرويد Freud وتونبي Toynbee وبياجاي Piagetوماركوزا Marcuse هم أكثر شهرة خارج تخصصاتهم. وبالنسبة لظاهرة الهجرة في العلوم الاجتماعية نجد أحيانا هجرة جماعية من ميدان إلى آخر كما يتمثل ذلك في هجرة علم الاجتماع إلى علم السياسة من طرف علماء الاجتماع Lipset، وAron، وEisenstadt، (ص٢٣٢). وكذلك هجرة العلماء R.MichelsوD.Dahrendorf من علوم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ إلى علم السياسة.

فلماذا تساعد الهجرة على تلاقح الأفكار يا ترى؟ فخلفيات العالم أو الباحث ذات الثقافات المختلفة تساعده على الاستفادة من مناظير المقارنة Perspectives com-paratives فضرورة توجيه رؤاه إلى ميادين أخرى تجعل العالم المهاجر يتصرف مثل النحلة الباحثة عن اللقاح في العديد من عينات الزهور (ص٢٣٣). فعالم النفس الاجتماعي مظفر شريف التركي للولد والأمريكي الجنسية وجد أن التعميمات الخطيرة حول السلوك الإنساني التي كانت سائدة عند علماء العلوم الاجتماعية والسلوكية بجامعة هروفرد Har-ward في الثلاثينات لا تتفق تماما مع تجربته الخاصة في ثقافته التركية المختلفة (ص٢٣٣).

حادي عشر: المراكز المتميزة للتاريخ الفكري :

عرف تاريخ الفكر البشري مراكز معرفية وعلمية ذات إشعاع خاص. فمدينة أثينا عرفت نهضة معرفية فلسفية في عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو. كما أن مدينة فلورنس الإيطالية عرفت نهضة معرفية في عصر النهضة. أما باريس فقد شهدت تطورا معرفيا عشية الثورة الفرنسية. وفي المجتمع الأمريكي فإن مدينة فادلفيا عرفت نهضة معرفية علمية في عهدها تسمى بالآباء المؤسسين Foounding Fathers (ص٢٣٤).

ويمكن أن نضيف إلى ذلك، وهو ما لم يذكره صاحبا الكتاب، إن بغداد كانت قبلة المعرفة والعلم في العهود العباسية كما أن الجامعات تعد اليوم مراكز مهمة للتلاقح الفكري خاصة تلك الجامعات المتواجدة في المدن الكبيرة (ص٢٣٥).

ثاني عشر: أربعة أمثلة لملتقى التلاقح بين التخصصات:

يقتصر الكاتبان على ذكر أربعة أمثلة لتلاقح التخصصات الفكرية والعلمية في العصر الحديث.

(١) علم الاجتماع التاريخي: يأتي في طليعة المفكرين الذين مزجوا بين علم الاجتماع وعلم التاريخ ماكس فيبر Max Weber وشالس تلي Charles Tilly وBarrington Merre وCharles Maier وR Bendix. ففيبر له عدة أعمال يمتزج فيها المنظور التاريخي بالمنظور السوسيولوجي. وأما بالنسبة لبقية المؤلفين فنذكر اسم كتاب لكل واحد منهم وذلك حسب ترتيب أسمائهم أعلاه:- Recasting the social origins of Dictatorship and Democracy 1966 وla vendee,1964 ،Nation Building and Citizenships 1964 وBourgeois 1965. ويرى المؤلفان أن التلاقح بين التاريخ وعلم الاجتماع تضاعفت امثلته في العقدين الأخيرين (ص٢٤٤ ـ ٤٥).

(٢). فتلاقي العلوم الاجتماعية مع العلوم البيولوجية أن مفهوم الإنسان حيوان اجتماعي يندرج في تلاقي الاجتماعي بالبيولوجي. وكذلك الشأن بالنسبة لكتاب (Biological foundations of language 1967) لمؤلفه E.L. Lenneberg كما أن التلاقح بين علم النفس والبيولوجيا ساعد على دراسته وفهم تطور ظاهرة الذكاء عند الإنسان (ص٢٦٣) وأن المزج بين البيولوجيا والبيئة الاجتماعية مكنت من دراسة الإدمان على الكحول لظاهرة اجتماعية فيزيولوجية (ص٢٦٥).

٣) الاقتصاد السياسي العالمي ساعد هذا الميدان التلاقحي على دمج عدة تخصصات. فالعالم R Gilpin مزج بين علم سياسة الدولة وعلم اقتصاد السوق (ص٢٧٥) كما قام العالم A Schonfield ببرنامج بحث في الاقتصاد السياسي عرف عنه الطابع الابتكاري. وهكذا فالاقتصاد السياسي العالمي هو عبارة عن جسر بين

علم التراث المعرفي الغني لكل من علم الاقتصاد وعلم السياسة (ص٢٧٨) فمفهوم التكامل Independence في العلاقات الدولية أو النظام العالمي قد شجع على البحث التلاقحي (ص٢٧٩)

(٤) تلاقح علمي النفس والاقتصاد : فمن الأمثلة التلاقحية في هذا الباب هو تحفظ علماء النفس على النظر إلى الإنسان كحيوان عاقل كما يفعل علماء الاقتصاد (ص٢٨٣) إن دراسات عالم الاجتماع Amitai Etzioni لتأثير العوامل النفسية على السوق الاقتصادية تؤكد مدى أهمية الجمع بين علم النفس وعلم الاقتصاد في فهم السلوك الشري في ميدان الاقتصاد (ص٢٨٥).

ثالث عشر : ملاحظات ختامية :

يؤكد المؤلفان في نهاية كتابهما على أهمية خروج العلماء نوعا ما إلى هامش اختصاصاتهم كشرط أساسي لتحقيق الابتكار في دنيا الأفكار والعلوم . وإن العوائق أمام ذلك متعددة :

فالعلماء لا يتصلون ببعضهم البعض إلا قليلا . ويرجع ذلك في نظر المؤلفين إلى الأسباب التالية :

(١) تمثل الإيديولوجية عقبة كأداء أمام تواصلهم.
(٢) اختلاف المنهجية وموضوع البحث اللذان قد لا يساعدان على التواصل .
(٣) مشاكل تعود الى شخصية العلماء.
(٤) مفاهيم العلوم الاجتماعية قد لا تشجع على تبادل الأفكار بين المختصين (ص٢٥٤ (C. Sarlou)
(٥) تعدد اللغات قد يكون الحل في تبني ما يسمى بالإنجليزية الهجينة Broken English بين العلماء .
(٦) استعمال الرطانة Jargon الرياضية يعرقل التواصل الإيجابي بين العلماء.
(٧) التخصص الكبير للمجالات العلمية.
(٨) انغلاق وتطري النظريات كما جاء في قول عالم الاجتماع D. Riesman



وهكذا يري صاحبا الكتاب أن عملية الابتكار تصبح حتمية كنتيجة للتخصصات والانقسامات العلمية من ناحية والتلاقح العلمي من ناحية أخرى . ولتحقيق ذلك تصبح الحاجة ماسة لتبني موقف التسامح والأخذ بمبدأ تبادل الأفكار والعمل على كسب وضوح أكبر في استعمال المفاهيم " لأنه كما بينا في هذا الكتاب فإن التلاقح بين التخصصات ذو فائدة جمة ويستحق عن جدارة دفع ثمن التواصل الصعب شيئا ما " (ص ٢٩٨).

رابع عشر: تأملات في مقولة الكتاب :

يتضح مما سبق أن الكتاب يمثل محاولة ناجحة إلى حد ما للتقليل مما يمكن أن نسميه بقدسية التخصص في العلوم في العصر الحديث . ولكن المؤلفين لا ينتقدان أخلاقيات التخصص بطريقة مباشرة . إذ أن ذلك يبدو لهما أمرا غير واقعي بالنسبة لمسيرة تقدم العلم . فالعلم الحديث أنجز فعلا الشيء الكثير بتبنيه سياسة التخصص والتخصص الدقيق .

ومع ذلك يفلح صاحبا الكتاب في تحسيس الباحثين والعلماء في العلوم الاجتماعية إلى أهمية وشرعية مبدأ إفساح آفاق المعرفةعندهم . إن الكتاب ، كما رأينا ، هو دعوة لهم للخروج من مركز تخصصاتهم وتجاوز حدودها إلى التخصصات المجاورة . ففي ذلك وضع حد إلى ضيق الرؤية التي طالما يتصف بها الباحث أو العالم الشديد التخصص . ويبرهن الكاتبان أن لتوسيع آفاق العلم والمعرفة عند الباحث والعالم دورا رئيسيا في الدفع بمسيرة العلم والمعرفة عند الإنسان . فالمزج بين تخصصين أو أكثر (التلاقح hybridation)هي شروط ضرورية لتكثيف ظاهرة الإبداع والابتكار في الأفكار والنظريات والاكتشافات العلمية . وبتعبير علم اجتماع العلم تكون عملية التلاقح بين التخصصات ذات وظيفة حساسة في تنشيط حركة الإبداع العلمية داخل ميادين العلوم الاجتماعية التسعة المناقشة في هذا الكتاب.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن مقولة الكتاب تثير مسألتين هامتين :

(١) وحدة المعرفة البشرية
(٢) المعرفة ذات طبيعة معقدة .

فالتلاقح بين التخصصات المتباينة مثل الفيزياء والفلسفة أثبت أنه عملية ذات إخصاب . وكذلك الشأن بين علم الاجتماع وعلم البيولوجيا . وفي ذلك طرح ابستيمولجي لقضية وحدة المعرفة الإنسانية . أي أن التخصص يحجب عن الباحث والعالم روابط القربي والتعاون والمصير الواحد لفروع المعرفة البشرية . ففي التخصص انعزال وتقوقع للباحثين والعلماء وفي مد جسور التلاقح بينهم توحيد لصفوفهم وإثراء لعملية الابتكار والابداع في دنيا المعرفة والعلوم .

إن ضرورة التلاقح بين العلوم للوصول إلى الجديد في العلم والمعرفة يشير إلى أن درب المعرفة الإنسانية درب معقد . أي أنه مشوار ذو منعرجات وزوايا متعددة . وعليه فالباحث والعالم ينبغي عليهما تحاشي الفهم والتفسير المبسطين . الواقع الفعلي للظواهر لا يمكن أن يؤخذ بناصيتها بالمنظور الضيق والمحدود الآفاق الذي تتبناه أخلاقيات التخصصات العلمية والمعرفية الحديثة . فالتعقيد ، كما يقول الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي ادجار موران Edgar Morin هو ملمح أساسي لعالم المعرفة البشرية . فالجمع بين الرؤى المختلفة (التلاقح) لفروع العلوم تساعد على فك لغز تعقيد الظواهر من ناحية وتزيد من ناحية ثانية من عطاء عملية الابتكار والإبداع بين الباحثين والعلماء كما رأينا ذلك في فصول هذا الكتاب

الهوامش

(١) عنوان الكتاب : L Innovation dans les sciences sociales la marginalité créatrice

الإبداع/ الابتكار في العلوم الاجتماعية :

(٢) المؤلفان : Mattei Dogan et Robert Pahre

(٣) الناشر ومكان وتاريخ النشر : (*) Presses Universitaires de France, Paris 1991, 322 pp.

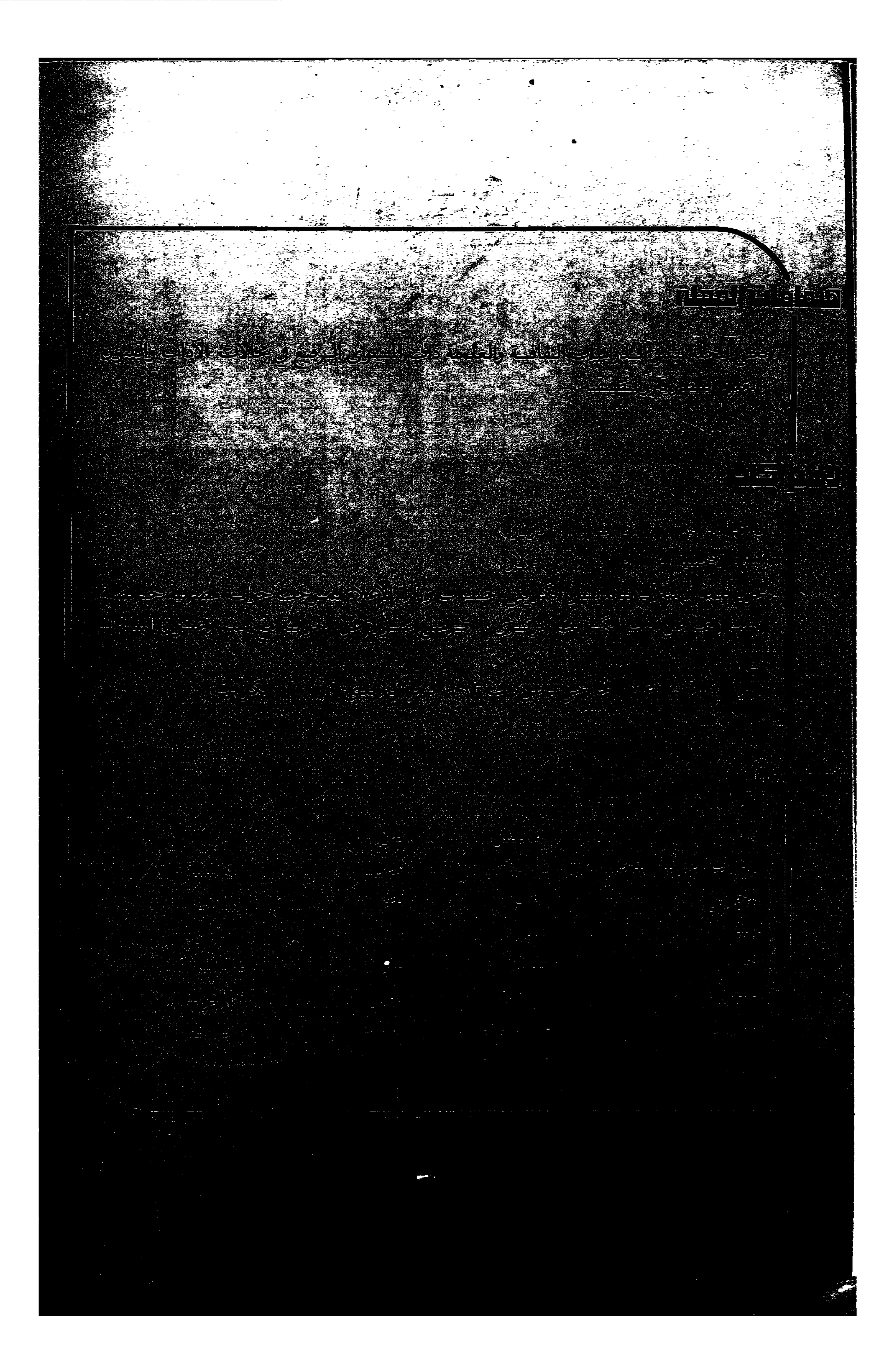
*)نشر هذا الكتاب بالإنجليزية في نفس الوقت من طرف الناشر Westview Press, Boulder, Co. U.S.A

**) نستعمل كلمة تلاقح كمرادفة لمصطلح hybridation الذي يعني في هذا الكتاب مزج الباحث في العلوم الاجتماعية بين تخصصين فأكثر في عمله العلمي .

عالم الفكر

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

١ ـ الفلكلور والفنون المعاصرة
٢ـ النظرية النقدية الحديثة
٣ـ الإعلام المعاصر
٤ـ الأدب والعلوم الإنسانية
٥ـ تفسير الظواهر اللغوية
٦ـ الفكر العربي المعاصر
٧ـ آفاق الأسلوبية المعاصرة
٨ ـ الديمقراطية .
٩ ـ النظام الدولي الجديد .
١٠ ـ التجليات الثقافية لأزمة الذات العربية .
١١ ـ اتجاهات معاصرة في دراسة التاريخ من البردى إلى الأرشيف .
١٢ ـ العدوان العراقي على الكويت وموقعه من التاريخ .
١٣ ـ الأدب العربي الحديث في علاقته بالفكر العربي الحديث .
١٤ ـ المسرح العربي وتحديات العصر التكنولوجية .


اهتمامات المجلة
تعنى المجلة بنشر الدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع في مجالات الآداب والعلوم






Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

